C. et Y. VOIRPY

cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales

3e

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

SPECIMEN

ÉDITIONS HENRY LEMOINE
PARIS

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales

de C. et Y. VOIRPY

Etabli en relation avec

LE SOLFEGE VOCAL
LE SOLFÈGE PAR LES TEXTES
L'ICONOGRAPHIE MUSICALE
L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE
LE MONITEUR MUSICAL

de R. CORNET et M. FLEURANT

Classe de 3e

des Lycées, Collèges d'Enseignement Général, Collèges d'Enseignement Secondaire

et

Classes facultatives

ÉDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle, PARIS (IXe)

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays

© Copyright 1966 by Éditions Henry Lemoine - Paris - 24.190 HL

Made in France

AVANT-PROPOS

Il n'entre pas dans nos intentions de vouloir imposer la totalité du contenu de cet ouvrage dans des classes de 3e. Le découpage de chaque chapitre en paragraphes précis et nettement délimités doit permettre en effet de ne traiter dans ces classes que les parties du programme qui leur sont accessibles.

Si, toutefois, nous avons choisi de faire figurer ici de façon complète l'histoire de la musique, de Beethoven à nos jours, c'est dans un double but :

1° Proposer aux élèves qui limitent leurs études au premier cycle de nos établissements un ensemble documentaire le plus complet possible ;

2° Permettre l'emploi de cet ouvrage dans les cours facultatifs du second cycle où il sera alors possible de compléter utilement l'enseignement dispensé en 3e.

C'est dans cette perspective que nous avons introduit et maintenu, dans la plupart des chapitres, des citations ou des lectures qui peuvent, parfois, sembler dépasser le niveau moyen d'élèves de 3e. Elles offriront, dans les classes ultérieures, une possibilité d'élargissement certaine.

Le découpage des chapitres et leur présentation obéissent aux mêmes préoccupations que dans les ouvrages similaires de 6e, 5e et 4e. Les mêmes rubriques s'y retrouvent ainsi qu'un tableau chronologique de 1800 à nos jours, des fiches documentaires et le cahier d'activités personnelles.

Toutefois, nous avons dû, devant le nombre sans cesse croissant des disques relatifs aux XIXe et XXe siècles et la difficulté d'en effectuer un choix restreint, supprimer l'iconographie sommaire

Enfin, comme dans les ouvrages précédents, les références au Solfège vocal, au Moniteur Musical, classe de 3e et au Solfège par les Textes, dont cet ouvrage est le complément historique, permettront de chanter ou de suivre à l'audition de nombreuses œuvres des XIXe et XXe siècles.

QUELQUES CONSEILS POUR L'UTILISATION DE CE CAHIER

— *Les tableaux relatifs aux vies des compositeurs ont été établis suivant* **l'échelle de 1 cm pour cinq ans,** *tandis que les tableaux généraux placés en tête des chapitres sont à* **l'échelle de 1 cm pour 10 ans.** *Dans chacun de ceux qui se rapportent aux vies, la* **période hachurée** *correspond aux années pendant lesquelles le musicien composa.*

— **L'élève collera dans les cadres réservés** *à cet effet les gravures de l'Iconographie musicale du Solfège Vocal, de R. Cornet et M. Fleurant, classe de 3e. Les numéros et références des cadres qui figurent dans la légende de chaque gravure* **ne doivent pas être séparés au découpage.**

— **L'élève pourra se procurer séparément** *l'Iconographie aux Editions Henry Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-IXe, ou chez son fournisseur habituel, au cas où il ne posséderait pas le Solfège Vocal, classe de 3e.*

— **Il complétera utilement ce cahier** *en se procurant,* **à titre facultatif,** *le* **Moniteur Musical** *(disque 33 tours, 25 cm) classe de 3e, en vente aux Éditions Henry Lemoine.*

Abréviations employées dans cet ouvrage :

S.V. 3e : Solfège Vocal, classe de 3e.
M.M. : Moniteur Musical, classe de 3e.

1re PARTIE

LA MUSIQUE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES

Ch. 1. — RÉVISION : LA MUSIQUE A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

INTRODUCTION : L'AVÈNEMENT DU ROMANTISME

I. — LES AUDITIONS

.....

.....

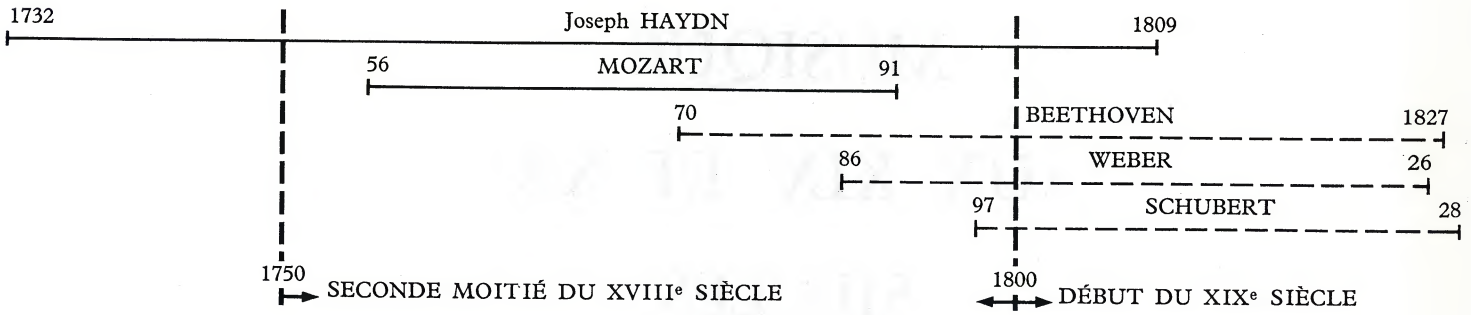
.....

.....

.....

II. — QUELQUES RAPPELS

LES COMPOSITEURS



LES FORMES UTILISÉES A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

VOCALES

L'opéra : œuvre vocale **profane, représentée,** divisée en **actes** et **scènes.** Le texte servant de base à sa composition est le livret.

Principaux éléments : récitatif, airs, ensembles (duos, trios...), chœurs, fragments orchestraux (ouverture, danses...).

L'orchestre accompagne tous les éléments sauf le récitatif « secco ».

RAMEAU *(Hippolyte et Aricie).*
GLUCK *(Orphée).*
MOZART *(Don Juan, les Noces de Figaro).*

L'opéra bouffe et l'opéra-comique : le premier en Italie et le second en France. Ils empruntent les **éléments de l'opéra** mais le **récitatif est remplacé par du parlé** (dans l'opéra-comique) et le **sujet** en est **léger, parodique.**

PERGOLÈSE *(la Servante maîtresse).*
GRÉTRY *(Richard Cœur de Lion).*

L'oratorio : œuvre vocale **dramatique** qui contient les **mêmes éléments que l'opéra,** mais sur **sujet religieux** et **non représenté.** Les **chœurs** y jouent un rôle important.

HÆNDEL *(le Messie).*
HAYDN *(la Création, les Saisons).*

La messe : œuvre vocale **religieuse catholique** écrite sur le **texte latin** de la messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). A la fin du XVIIIe siècle, elle est écrite pour **soli, chœurs et orchestre.**

J.-S. BACH *(Messe en si mineur).*
HAYDN.
MOZART *(Messe du couronnement).*

Le motet : voisin de la messe mais écrit sur un **autre texte liturgique que celui de la messe** (Te Deum, De Profundis, Ave Verum, Ave Maria, Stabat mater...).

PERGOLÈSE *(Stabat Mater).*
MOZART *(Ave Verum).*

INSTRUMENTALES

La sonate : œuvre pour **un** ou **deux instruments** (dont l'un à clavier, le piano). Elle comprend généralement **4 mouvements** (souvent 3).

1. Allegro *(forme « Sonate » à 2 thèmes, voir plus loin).*
2. Lent *(forme « Lied » ou thème et variations).*
3. Menuet *(avec « Trio » et « da Capo »).*
4. Finale vif *(forme « Sonate » ou « Rondo » avec couplets et refrain).*

K.-Ph.-Emm. BACH.
HAYDN.
MOZART *(Sonate en la majeur pour piano).*

La musique de chambre : terme qui désigne **toutes les œuvres instrumentales** écrites **pour un nombre réduit d'instruments** (trio, quatuor, quintette, sextuor..., sérénade, divertissement, cassation). Leur **forme est celle de la sonate** (voir ci-dessus).

(Voir ci-après quelques groupements d'instruments).

BOCCHERINI.
HAYDN *(Quatuor « l'Empereur »).*
MOZART *(« Petite Musique de nuit »).*

La symphonie : œuvre pour orchestre complet (voir ci-après) en 4 **mouvements,** de **même forme que la sonate.**

HAYDN *(Londres, la Surprise, les Adieux).*
MOZART *(Jupiter, Sol mineur).*

Le concerto : œuvre instrumentale dans laquelle **un soliste** (piano, violon, ou tout autre instrument) **dialogue avec un orchestre.** Il a **même forme que la sonate** mais avec **3 mouvements seulement** (pas de menuet). Une **cadence de virtuosité** s'intercale à la fin du premier mouvement.

VIVALDI.
HAYDN.
MOZART.

La variation : procédé d'écriture qui consiste à **partir d'un thème** et à **le modifier** (mélodie, rythme) sans que celui-ci soit complètement perdu de vue.

Elle peut être incluse dans la sonate (2e mouvement), la musique de chambre ou la symphonie, mais aussi constituer une forme indépendante.

HAYDN.
MOZART.

STRUCTURE D'UN PREMIER MOUVEMENT DE SONATE (FORME DITE « SONATE »)

Introduction lente (facultative).
A. Exposition des 2 thèmes (1er thème au ton principal, 2e à la dominante).
B. Développement des 2 thèmes (modulations nombreuses).
A. Réexposition des 2 thèmes (dans le ton principal).
Conclusion (ou coda).

QUELQUES GROUPEMENTS INSTRUMENTAUX DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

L'orchestre symphonique d'Haydn et Mozart :

Cordes : violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses ;
Vents : (par 2) flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes ;
Percussions : timbales (par 2).

Formations de musique de chambre :

Trio à cordes : violon, alto, violoncelle ;
avec piano : violon, violoncelle, piano.
Quatuor à cordes : 2 violons, alto, violoncelle ;
avec piano : violon, alto, violoncelle, piano.
Quintette à cordes : 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse (ou 2e alto).

Coller ici le bord gauche de la gravure 11.

III. — L'AVÈNEMENT DU ROMANTISME SES ASPECTS MUSICAUX

QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME?

Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur...

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus.

Qui dit romantisme dit art moderne — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts...

Que la couleur joue un rôle très important dans l'art moderne, quoi d'étonnant? Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste ; les rêves et les féeries sont enfants de la brume...

(BAUDELAIRE : *Qu'est-ce que le romantisme!*, 1846.)

SES ASPECTS MUSICAUX

● Le romantisme est né, à la fin du XVIIIe siècle, en **réaction contre le classicisme et le règne de la raison.** Anglais dans ses premières manifestations, il est également pressenti en Allemagne (par Gœthe et Schiller), ainsi que dans le théâtre français de la fin du XVIIIe siècle (Beaumarchais) et dans les œuvres de J.-J. Rousseau.

● Son apparition fut **plus tardive dans le monde musical** puisqu'il fallut attendre le **début du XIXe siècle** et les œuvres de BEETHOVEN, WEBER et SCHUBERT pour en trouver les premiers symptômes notables. Il ne s'affirmera pleinement, cependant, **qu'à partir des années 1830**.

● Ses caractères généraux.

— **Affranchissement** des **règles et des formes** imposées par le classicisme, soif de **liberté individuelle** et d'**indépendance** consacrée par les idées de la Révolution française de 1789.

— Souci de faire « **parler le cœur au lieu de la raison** », d'où une recherche de l'**expression de sentiments,** d'**états d'âme,** personnels ou non.

— Goût du **pittoresque,** du **descriptif,** tant dans le choix des sujets que dans leur mode d'expression.

— Intérêt pour tout ce qui exalte le **sentiment national** (ou **régional**), principalement **le folklore,** sous toutes ses formes, prise de conscience des **traditions** et des **particularités nationales.**

— Intérêt pour tout ce qui **précède l'ère classique,** particulièrement **le Moyen Age gothique** (malgré une ignorance manifeste de ces périodes).

● Leurs incidences musicales.

Abandon (sauf en Allemagne) **des formes musicales classiques** ou assouplissements dans leur emploi. **Création de formes libres** (lied, poème symphonique, ballet) basées sur des soucis d'ordre **littéraire, descriptif** ou **dramatique.**

Recherche de **contrastes musicaux** et **d'oppositions violentes** susceptibles d'évoquer, de suggérer des sentiments : nuances, rythmes, orchestration...

Développement des possibilités de chaque instrument et **recherche de timbres inhabituels** (vents), **importance** plus grande donnée à l'**orchestre** et création de l'**orchestration.**

Naissance d'écoles musicales nationales, différenciation de plus en plus grande des styles musicaux suivant les origines ethniques et **emprunts au folklore** (chants et danses).

Pastiches de musique médiévale (alors très mal connue) et **emprunts aux modes anciens.**

Ch. 2. — TROIS COMPOSITEURS PRÉROMANTIQUES : BEETHOVEN, WEBER, SCHUBERT

DEUX FORMES NOUVELLES : LIED ET MÉLODIE

I. — BEETHOVEN

Voir S.V. 3e : nos 8, 11, 12, 16, 47, 48, 56, 57, 58, 59, 60, 61. S.p.l.T. no 87.

LES AUDITIONS — MM. : ex. des 2e, 5e, 6e et 9e *Symphonies ;* 15e *quatuor ; Leonore* 3 .....

.....

.....

.....

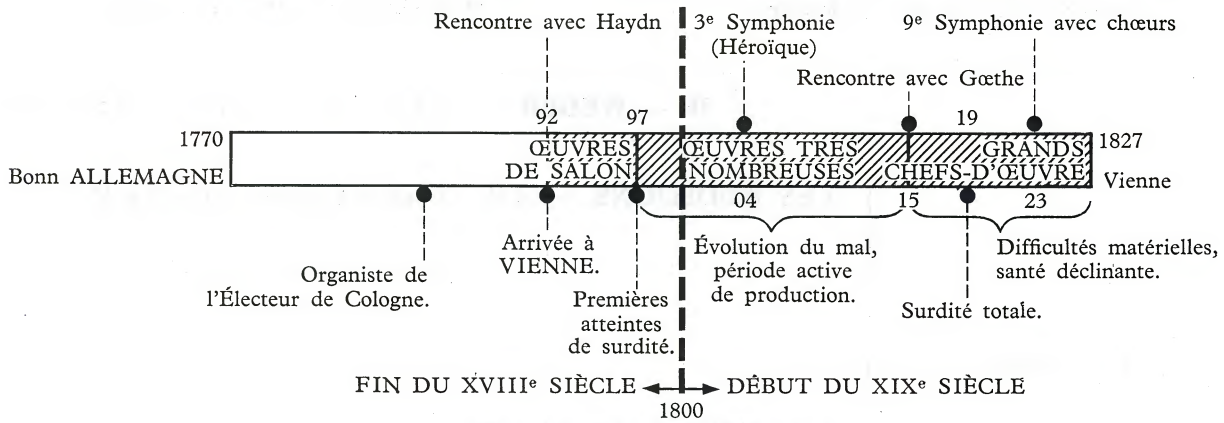
.....

.....

.....

42. — *Beethoven.*

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Il sait tout, mais nous ne pouvons pas encore tout comprendre, et il coulera beaucoup d'eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris. Non seulement parce qu'il est le plus sublime et fécond de tous les musiciens : il est encore le plus fort. Il est aussi fort dans la musique dramatique que dans la musique épique, dans le lyrique que dans le prosaïque ; en un mot, il peut tout. Mozart, par rapport à lui, est comme un Schiller par rapport à Shakespeare ; Schiller est déjà compris, Shakespeare ne le sera pas de longtemps. Tout le monde comprend déjà Mozart, personne ne comprend bien Beethoven ; il faudrait pour cela avoir beaucoup d'esprit et plus encore de cœur et être indiciblement malheureux en amour ou simplement être malheureux. »

(SCHUBERT. Propos rapporté par BRAUN VON BRAUNTHAL.)
(Extrait de *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu.*
Trad. J.-G. Prodhomme, Editions Stock, Paris.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

A. **Profanes :**

— **Opéra :** *Fidelio (possède 4 ouvertures : une de « Fidelio » et trois de « Leonore »).*
— **Lieder** *(cycle : « A la bien-aimée absente »).*
— **Musique de scène :** *Egmont* (Gœthe).

B. **Religieuses :**

— **Messe** solennelle *(Messe « en ré »).*

SON RAYONNEMENT

● Son unique opéra « Fidelio » le classe parmi les **créateurs d'un art lyrique** spécifiquement **allemand,** avant WEBER et WAGNER.

● Bien qu'il ait pratiqué **presque tous les genres,** la nouveauté et l'ampleur de son style **s'affirment surtout dans la sonate pour piano, la musique de chambre** et **la symphonie.**

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**

— **Sonates** (32) : « *Pathétique* », « *Clair de Lune* », « *Aurore* », « *Appassionata* », « *les Adieux* », *op. 106, op. 110, op. 111...*

B. **Musique de chambre :**

— **Sonates** pour violon et piano *(à « Kreutzer »)* ; pour violoncelle et piano.
— **Trios** à cordes, avec piano *(à « l'Archiduc »)*.
— **Quatuors** (17) à cordes.
— Quintettes, sextuor, septuor, octuor...

C. **Pour orchestre :**

— **Concerti :** pour piano (5) *(le 5e dit « l'Empereur »)* ; pour violon (1) et 2 romances pour violon et orch.
— **Ouvertures :** *Fidelio, Leonore* I, II, III, *Egmont, Coriolan.*
— **Symphonies** (9) :
la 3e : héroïque (primitivement dédiée à Bonaparte) ;
la 5e dite « du destin » ;
la 6e : Pastorale (titres descriptifs à chaque mouvement) ;
la 7e dite « apothéose de la danse » (Wagner) ;
la 9e avec chœurs et de grandes proportions (texte de l'Ode à la Joie, de Schiller).

● Il est **un des premiers à créer une littérature propre au piano** (virtuosité, vigueur, contrastes de mouvements et de nuances) et qui ne doit plus rien au **clavecin.**

● Il pousse au **point de perfection le plus élevé sa musique de chambre,** et ses **quatuors à cordes** dénotent un **style très en avance sur son époque.**

● **Il élargit le cadre de la symphonie** (ampleur des développements, remplacement du menuet par un « scherzo ») et **enrichit l'orchestre** de nouveaux timbres (petite flûte, contrebasson, trombones, percussion).

● D'abord **continuateur de la tradition classique d'Haydn** et de **Mozart,** il donne peu à peu à la musique une ampleur nouvelle qui l'impose comme **le premier des grands romantiques,** d'où son **rôle de trait d'union entre :**

— les XVIIIe et XIXe siècles ;
— le classicisme et le romantisme.

43. — *Weber.*

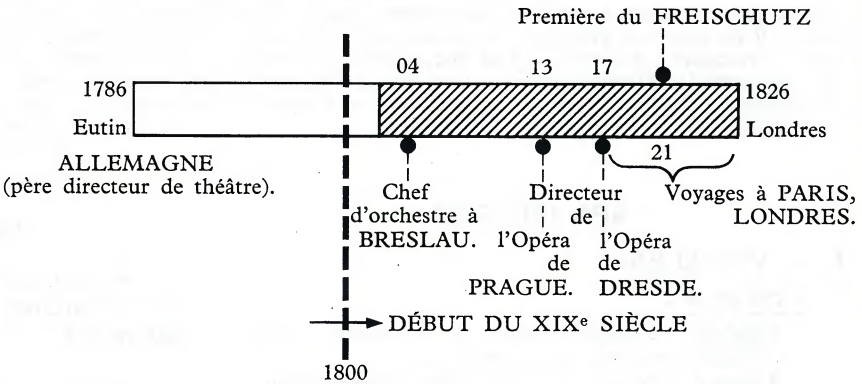
II. — WEBER

Voir S. V. 3e : nos 17, 62, 77. S.p.l.T. no 88.

LES AUDITIONS — MM. : *Oberon, Concerto basson* Fa M .....

.....
.....
.....
.....
.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Tous les moyens connus de décrire, musicalement, le fantastique se trouvent en puissance dans le cerveau de cet homme. Même notre époque, si riche en chimie orchestrale, ne l'a pas dépassé de beaucoup. »
(Cl. DEBUSSY : *Monsieur Croche antidilettante,* Editions Gallimard, 1921.)

Coller ici le bord droit de la gravure 12.

« Il est difficile de trouver une partition aussi irréprochable de tout point que celle du « Freischütz », aussi constamment intéressante d'un bout à l'autre ; dont la mélodie ait plus de fraîcheur dans les formes diverses qu'il lui plaît de revêtir ; dont les rythmes soient plus saisissants, les inventions harmoniques plus nombreuses, plus saillantes, et l'emploi des masses de voix et d'instruments plus énergique sans effort, plus suave sans afféterie... L'intelligence, l'imagination, le génie brillent de toutes parts...

... L'instrumentation est d'une richesse, d'une variété et d'une nouveauté admirables. La distinction est sa qualité dominante : jamais de moyens réprouvés par le goût, de brutalités, de non-sens. Partout un coloris charmant, une sonorité vive, mais harmonieuse, une force contenue et une connaissance profonde de la nature de chaque instrument... »

(BERLIOZ : *Journal des débats.*)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *Freischütz* (1821).
Euryanthe.
Obéron (1826).

— **Lieder.**

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**

— **Sonates.**

— **Invitation à la Valse** *(orchestrée par Berlioz).*

B. **Musique de chambre :**

— Sonates pour violon et piano.

— Trios, quatuors, quintettes *(avec clarinette).*

C. **Pour orchestre :**

— **Concerti** pour piano, clarinette, basson.

— **Symphonies** (2).

SON RAYONNEMENT

● Précédé par Mozart (la Flûte enchantée) et Beethoven (Fidelio), **il réagit contre l'opéra italien,** tout-puissant en Allemagne, et apparaît comme **le véritable créateur d'un opéra national allemand.**

● **Musicien de théâtre avant tout,** ses principaux apports dans ce domaine en font le **précurseur de** WAGNER :

— Recours aux **légendes populaires allemandes** ;

— **Participation du peuple** à travers les chœurs, les danses, les ariettes...

— **Emploi du leitmotiv,** fragment musical attribué à un personnage et qui revient au cours de l'œuvre.

● Il **donne à l'ouverture une importance nouvelle** en lui attribuant un double rôle :

— **Peinture musicale du décor** ;

— **Résumé de l'action.**

● Il **développe l'emploi des instruments à vent** (en particulier des clarinettes et des cors).

III. — SCHUBERT

Voir S. V. 3e : nos 13, 18, 31, 32, 63, 64. S.p.l.T. no 89.

LES AUDITIONS — MM. : 8e *symphonie ; Impromptu en* la b M ; *Le Tilleul* (Schubert) .....

.....

.....

.....

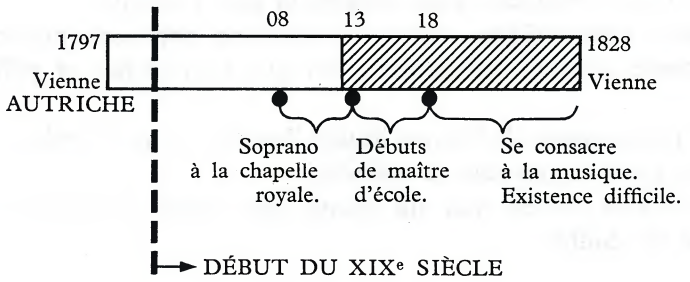
.....

.....

.....

44. — *Schubert.*

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Il y a un certain parallélisme entre les destins de Mozart et de Schubert. Tous deux sont Autrichiens, tous deux sont morts très prématurément, après avoir écrit une œuvre considérable, placée sous le signe du charme, de la tendresse, de l'abondance et de la spontanéité mélodiques, du lyrisme le plus séduisant, mais dont la grâce n'exclut pas le sens du tragique, ni la vigueur des accents dramatiques. Tous deux sont des êtres simples, ingénus, dénués d'arrivisme, de mesquinerie et de cupidité. L'un comme l'autre ont conservé une candeur d'enfant, les leçons amères de l'expérience de la vie n'ont pas eu de prise sur eux : ils ne semblent même pas s'être jamais posé de questions. »

(Robert BERNARD : *Histoire de la musique*, t. 2, F. Nathan, Éditeur.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Lieder** (plus de 600).

Séparés : *le Roi des Aulnes, Marguerite au rouet, la Rose de la lande, la Jeune Fille et la mort, le Voyageur...*

Cycles : la Belle Meunière *(ex. : le Ruisseau).*
le Voyage d'hiver *(ex. : le Tilleul).*
le Chant du cygne *(ex. : Sérénade).*
(groupement réalisé après sa mort).

— Opéras et musique de scène *(Rosamunde).*

— **Messes.**

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**

— **Sonates.**

— **Impromptus,** moments musicaux, danses.

B. **Musique de chambre :**

— **Trios** à cordes et avec piano.

— **Quatuors** *(« la Jeune Fille et la mort »).*

— **Quintettes** (2) *(« la Truite », avec piano).*

C. **Pour orchestre :**

— **Symphonies** (9 plus 1 perdue) :
la 4e dite « tragique » ;
la 8e dite « inachevée » ;
la 9e, grande symphonie en ut majeur.

SON RAYONNEMENT

● **Ses lieder** constituent la partie la **plus directement originale et romantique** de son œuvre grâce :

— Au choix des poètes (Gœthe, Schiller) ;

— Aux sujets traités (nature, idée de la mort, nostalgie du départ...) ;

— A la forme libre et dramatique de certains lieder : les **ballades** *(le Roi des Aulnes, le Voyageur).*

— Au caractère populaire des lieder de forme strophique *(la Rose de la Lande, la Truite, le Ruisseau).*

— Au rôle descriptif *(la Truite)* et parfois dramatique *(le Roi des Aulnes)* du piano d'accompagnement.

● Avec le lied, la **musique de chambre** est le **domaine où s'épanouit** le plus largement **le génie de Schubert** et son **sens de la mélodie simple et pure.**

● Malgré sa parenté d'esprit avec MOZART, c'est HAYDN et BEETHOVEN qu'il choisit pour **modèles dans ses symphonies.**

● **Viennois de naissance et de cœur,** il introduit souvent dans sa musique instrumentale une **légèreté populaire** particulière à la société viennoise d'alors et qui se retrouvera, quelques années plus tard et sous d'autres formes, dans les valses de STRAUSS.

IV. — LE LIED ET LA MÉLODIE

Voir S. V. 3e : nos 30, 31, 32, 33, 34, 64, 69, 104, 106.

DÉFINITION ET GÉNÉRALITÉS

● Les deux termes de lied et de mélodie désignent **des œuvres vocales profanes,** généralement **courtes** dans lesquelles **un poème est chanté par une voix seule accompagnée.**

● Ils se distinguent de la chanson populaire par leur **recherche** et le fait qu'ils sont **écrits par des compositeurs de métier.**

Mais, bien qu'ayant même forme, **lied et mélodie sont différents par l'esprit :**

Le **lied, spécifiquement allemand** et **romantique,** conserve des attaches populaires profondes tandis que la **mélodie française,** plus **complexe,** accorde une grande place aux **recherches et raffinements mélodiques ou harmoniques.**

(Cette différence fondamentale dans la conception de l'œuvre justifie l'emploi du mot « lied » et son maintien dans la langue française, malgré sa traduction normale de mélodie.)

● **L'accompagnement** est réalisé le plus souvent **par un piano,** mais parfois aussi par l'orchestre.
Le rôle du piano d'accompagnement est double :

— **Soutenir la voix ;**

Coller ici le bord gauche de la gravure 66.

— **Compléter le chant et commenter musicalement le texte du poème** : ce commentaire peut aller de la simple évocation descriptive (tempête du « *Roi des Aulnes* », bonds de « *la Truite* », etc.) au passage de piano seul au début (prélude), entre les strophes (interlude) ou à la fin (postlude) (par exemple dans « *les Amours du poète* »). Il arrive même, que la partie mélodique principale soit confiée au piano (par exemple dans le « *Clair de lune* » de G. Fauré).

● **Les principales formes** du lied ou de la mélodie sont soumises au **découpage du poème en strophes,** égales ou inégales.

Deux formes dominent, principalement dans le lied :

— **La forme strophique,** la plus simple, proche de la chanson populaire, où la musique revient identique à chaque strophe du texte. La mélodie doit être alors suffisamment simple pour s'adapter aux différents textes des strophes (exemple : « *la Rose des bruyères* »).

Des changements de détail interviennent fréquemment, lors de la répétition des couplets, dans la mélodie, le rythme ou l'harmonie de l'accompagnement (exemple : « *le Tilleul* », « *la Truite* »).

— **La ballade,** souvent plus développée, de caractère dramatique, où la musique se renouvelle suivant le déroulement de l'action. Les contrastes de mouvement et d'atmosphère y sont courants (exemple : « *le Roi des Aulnes* », de Schubert ; « *les Deux Grenadiers* », de Schumann.)

● **Lied et mélodie** peuvent être groupés en **cycles** ou en **recueils,** soit qu'ils soient écrits sur un même sujet, soit qu'ils empruntent des textes d'un même poète.

Coller ici le bord droit de la gravure 13.

ORIGINES ET ÉVOLUTION

« Les chants pour une voix, avec accompagnement de piano, offrent cette différence profonde avec la musique de chant dramatique qu'ils sont écrits, le plus souvent, sur des vers d'un vrai poète, choisis par le musicien et non imposés par un librettiste. Déjà dans les Lieder de Haydn et Mozart, on peut noter un plus grand abandon, une expression plus directe de la personnalité que dans la musique de chant et d'orchestre de ces maîtres. Mais c'est Beethoven qui, le premier, sut faire du Lied une création vraiment poétique, intime à la fois et profonde, répondant à la musique dramatique comme le quatuor et la sonate répondent à la symphonie...

Il appartenait à un autre musicien de refondre la création ébauchée par Beethoven, de la parer de toutes les splendeurs, d'une inépuisable imagination, de toutes les délicatesses, de toute la puissance d'une âme de vrai poète, et de la porter au plus haut point de magnificence. Celui-là fut Schubert... »

(DUKAS : *Écrits sur la musique*, 1895. S.E.F.I., Paris.)

● Le **lied** est **né** au cours du XVIIIe siècle en **Allemagne** (et Autriche) et les plus grands maîtres classiques furent parmi les premiers à en écrire.

HAYDN, MOZART.
BEETHOVEN (voir p. 7).

● Mais c'est à l'**époque romantique qu'il connut son plein épanouissement,** et ses plus grands noms.

Il est une des manifestations les plus typiques du romantisme allemand et de ses prolongements.

SCHUBERT (voir p. 9).
SCHUMANN (voir p. 24).
BRAHMS (voir p. 25).
WOLF (voir p. 26).
R. STRAUSS (voir p. 26).

● La **mélodie** est apparue un peu plus tard en **France** et BERLIOZ fut le premier à en utiliser le terme.

Elle fait suite aux brunettes et romances des XVIIe et XVIIIe siècles. Son **âge d'or se situe à la fin du XIXe** et au **début du XXe siècle.**

BERLIOZ (voir p. 16).
CHAUSSON, DUPARC (voir p. 84).
FAURÉ (voir p. 81).
DEBUSSY (voir p. 79).
RAVEL (voir p. 80).
POULENC (voir p. 87).

● La **mélodie** fut également illustrée dans d'autres pays d'Europe, principalement en **Russie,** où, malgré ses attaches folkloriques, elle révèle un esprit voisin de celui des mélodies françaises.

MOUSSORGSKY (voir p. 54).

Coller ici le bord droit de la gravure 97.

QUELQUES GRANDS TITRES

N. B. — *L'élève placera dans le tableau ci-dessous les titres de lieder ou de mélodies étudiés ou entendus en classe au cours de l'année.*

	Titres des œuvres	Noms des compositeurs	Noms des poètes *(lorsqu'ils sont connus)*
Lieder			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
Mélodies			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			

L'ESPRIT DU LIED ET DE LA MÉLODIE

« La mélodie pour chant et piano... est essentiellement de la musique de chambre, c'est-à-dire de salon. C'est pour être chanté dans des salons, dans des assemblées restreintes et intimes que Beethoven écrivit le recueil « A la bien-aimée absente » et la touchante « Adélaïde ». C'est pour des salons que Schubert composa non seulement « la Belle Meunière » et « Voyage d'hiver », mais aussi « le Roi des Aulnes » et « le Sosie » ; c'est là, dans un petit cercle d'esprits attentifs et sensibles qu'ils produisirent vraiment tout leur effet, et qu'ils exercèrent avec toute la force voulue leur action hallucinante...

Toutes ces belles œuvres et bien d'autres encore du même ordre sentimental et poétique, sous ces échos de « voix intérieures », toutes ces pages chargées de particularités personnelles, de tout ce qui constitue le fond d'une âme d'homme et d'artiste s'adressent, je le répète, à des auditoires resserrés, tendus, en état de sympathie, de docilité, de réceptivité cérébrale. Où les trouver, si ce n'est dans des intérieurs bien clos, confortables, harmonieux, propices à une étroite communion des cœurs et des intelligences, en un mot, dans des « salons », dans ces salons si impertinemment décriés il y a un quart de siècle par toute une catégorie de musiciens et de critiques... »

(R. HAHN : *Thèmes variés.*)

V. — DOCUMENTATION ET LECTURES

BEETHOVEN VU PAR SES CONTEMPORAINS

Un homme ordonné !

« On ne le rencontrait jamais dans la rue sans un petit album de musique, où il notait ses idées au vol. Si par hasard on y faisait allusion, il parodiait les paroles de Jeanne d'Arc : « Je ne puis marcher sans mes drapeaux », et, chose inouïe, il observait ponctuellement la règle qu'il s'était donnée à lui-même, bien qu'il régnât d'ailleurs dans son ménage un désordre vraiment admirable. Livres et musique disséminés dans tous les coins, là les restes d'un repas froid, ici des bouteilles décachetées ou à demi vides, là, sur un pupitre à pied, les esquisses rapides d'un nouveau quatuor, ici les restes du déjeuner, là, sur le piano, sur des feuilles griffonnées, les matériaux d'une symphonie grandiose, encore dans les limbes, comme un embryon ; ici des épreuves attendant leur délivrance, des lettres d'amis ou d'affaire jonchant le sol ; entre les fenêtres, un respectable pain de « Stracchino » (fromage de Gorgonzola), ad latus, les ruines considérables d'un authentique salami de Vérone, et, malgré ce pêle-mêle, notre maître avait la manie, en contradiction parfaite avec la réalité, de vanter à tout propos, avec une éloquence cicéronienne, son souci et son amour de l'ordre. Mais, quand il avait été obligé de chercher pendant des heures, des jours, des semaines, une chose dont il avait besoin et que tous les efforts étaient restés vains, c'était un autre ton, et les innocents se faisaient laver la tête : « Oui ! oui ! gémissait-il, c'est malheureux ! rien ne peut rester à la place où je l'ai mis ; on me dérange tout, tout le monde me fait des farces ; O hommes ! O hommes ! « Mais les serviteurs connaissaient le bon cœur de ce grincheux et le laissaient grommeler à son aise, et quelques minutes après, tout était oublié, jusqu'à ce qu'une occasion semblable renouvelât la même scène. »

(IGNAZ VON SEYFRIED.)
(Extrait de *Beethoven raconté par ceux qui l'on vu*, de J.-G. Prodhomme. Editions Stock, Paris)

Le pianiste, vu par Czerny.

« C'était une chose étonnante de voir la rapidité avec laquelle il parcourait d'un coup d'œil les compositions même manuscrites et les grandes partitions, et comme il les jouait bien. Sous ce rapport, personne ne pouvait l'égaler. Sa façon de les interpréter était toujours nette, mais dure et tranchante. Son exécution des œuvres des grands maîtres méritait le même éloge ; il jouait admirablement des oratorios de Haendel et des œuvres de Gluck et obtenait ainsi les plus grands succès ; de même les fugues de Bach. »

(Ibid.)

L'improvisateur, vu par le même.

« Son improvisation était des plus brillantes et étonnantes ; dans quelque société qu'il se trouvât, il parvenait à produire une telle impression sur chacun de ses auditeurs qu'il arrivait fréquemment que les yeux se mouillaient de larmes, et que plusieurs éclataient en sanglots. Il y avait dans son expression quelque chose de merveilleux, indépendamment de la beauté et de l'originalité de ses idées et de la manière ingénieuse dont il les rendait. Quand il avait terminé une improvisation de ce genre, il se mettait à éclater de rire et à se moquer de l'émotion qu'il avait causée à ses auditeurs : « Vous êtes tous des fous ! » disait-il ordinairement. Souvent même, il se montrait offensé de ces marques de sympathie : « Qui peut vivre parmi des enfants aussi gâtés ! » s'écriait-il, et ce n'est que pour cette raison, m'a-t-il raconté, qu'il refusa une invitation que lui avait adressée le roi de Prusse, après une de ces improvisations. »

(*Correspondance de Beethoven*. Trad. J. Chantavoine. Autorisé par Calmann-Lévy, éditeurs.)

Le musicien sourd.

Les débuts du mal *(lettre du musicien à son ami Wegeler, en* 1800*) : « Je peux dire que je passe misérablement ma vie ; depuis presque deux ans j'évite toutes les réunions, parce qu'il ne m'est pas possible de dire aux gens : je suis sourd. Si j'avais n'importe quel autre métier, cela irait encore, mais dans le mien, c'est une situation terrible ; et avec cela mes ennemis, dont le nombre n'est pas mince, que diraient-ils ?*

Pour te donner une idée de cette étrange surdité, je te dirai qu'au théâtre je dois me pencher tout contre l'orchestre pour comprendre l'acteur. Les sons élevés des instruments, des voix, si je suis un peu loin, je ne les entends pas ; dans

la conversation, chose étonnante, il y a des gens qui ne l'ont jamais remarqué ; comme j'avais souvent des distractions, on croit que c'est cela. Parfois aussi, j'entends à peine si l'on parle doucement — et encore rien que les sons, pas les mots ; pourtant, sitôt que quelqu'un crie, cela m'est insupportable. Qu'en adviendra-t-il ? Le ciel le sait. Vering dit que cela ira mieux, sinon tout à fait bien. J'ai souvent maudit mon existence et le créateur ; Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si je ne puis faire autrement, braver mon destin, bien qu'il doive y avoir des moments de ma vie où je serai la créature la plus malheureuse de Dieu... »

Coller ici le bord gauche de la gravure 10.

L'aggravation, la crise morale (*« Testament d'Heiligenstadt »*, 1802). *« O hommes qui me jugez ou déclarez haineux, revêche ou misanthrope, combien vous me faites tort ; vous ne savez pas la cause secrète de ce qui vous paraît ainsi ; mon cœur et mon esprit furent dès l'enfance portés au tendre sentiment de la bienveillance, et même j'ai toujours été disposé à accomplir de grandes actions ; mais pensez seulement que, depuis six ans, un état incurable m'a frappé, aggravé par des médecins inintelligents. Trompé d'année en année dans l'espoir d'une amélioration, forcé enfin d'envisager un mal durable (dont la guérison, si elle n'est pas tout à fait impossible, durera peut-être des années), né avec un tempérament vif et ardent, sensible même aux distractions de la société, il a fallu de bonne heure m'isoler, mener une vie solitaire ; parfois, je voulais bien me mettre au-dessus de tout cela, oh ! comme je fus alors durement repoussé, à redoubler la triste expérience de ma surdité. Et pourtant, il ne m'était pas encore possible de dire aux hommes : parlez plus haut ! criez, car je suis sourd ! Ah ! comme nt me serait-il possible d'alléguer alors la faiblesse d'un sens qui devrait être chez moi à un plus haut degré de perfection que chez les autres, d'un sens que je possédais naguère dans la plus grande perfection, dans une perfection telle que peu de gens de mon métier ne l'avaient encore eue. Oh ! je ne le puis, aussi excusez-moi si vous me voyez m'écarter là où je me mêlerais volontiers à vous. Mon malheur m'est doublement pénible, car il faut que je sois méconnu ; pour moi, pas de distraction dans la société des hommes, pas d'entretiens distingués, d'épanchements mutuels ; tout seul, c'est à peine dans la mesure où la plus haute nécessité le commande que je puis me laisser entraîner dans la société ; il me faut vivre comme un exilé ; si je m'approche d'une société, une brûlante angoisse me saisit, car je crains d'être exposé à laisser remarquer mon état... Mais quelle humiliation quand quelqu'un, se tenant près de moi, entendait au loin une flûte et que je n'entendais rien, ou que quelqu'un entendait chanter le pâtre, et que je n'entendais rien non plus ; de tels événements me jetaient presque dans le désespoir ; peu s'en fallait que je ne misse moi-même fin à mon existence. L'art seul m'a retenu ; ah ! il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce pourquoi je me sentais fait, et ainsi je prolongeai cette vie misérable... Divinité, ton regard descend en moi, tu le peux, tu sais que l'humanité et un penchant à la bienfaisance y demeurent. O hommes, si jamais vous lisez ceci, pensez que vous m'avez fait tort ! Que le malheureux se console en trouvant un être pareil à lui, qui, malgré tous les obstacles de la nature a tout fait cependant pour être admis au rang des artistes et des hommes dignes...*

(Ibid.)

La surdité totale (*témoignage de sir J. Russell*, 1822).

Il porte toujours sur lui un petit carnet, et toute la conversation avec lui se fait par écrit. Dans ce carnet, il note aussitôt, bien qu'il ne soit pas réglé, les idées musicales qui lui viennent. Pour tout autre virtuose, ces notes seraient absolument incompréhensibles, car elles n'ont aucune valeur sous cette forme. Lui seul peut en débrouiller le fil dans sa mémoire et tirer de ce labyrinthe de points et de courbes les plus merveilleuses harmonies. Du moment où il se met au piano forte, il ne sait certainement pas qu'il existe quelque chose au monde en dehors de lui et de son instrument.

Si l'on réfléchit qu'il est sourd, il semble impossible qu'il puisse entendre tout ce qu'il joue. Quand il joue très doucement, il arrive souvent qu'il ne produise pas un son. Il n'entend qu'avec les oreilles de l'esprit. Tandis que ses yeux et le mouvement presque imperceptible de ses doigts indiquent qu'il poursuit la phrase dans son âme à travers toutes ses nuances mouvantes, l'instrument est aussi muet en réalité que le pianiste est sourd.

(*Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu.* Op. cit.)

- *Le véritable artiste n'a point d'orgueil ; il sait, hélas ! que l'art n'a point de limites ; il sent obscurément combien il est éloigné du but...*
- *Je ne reconnais pas dans un homme d'autres supériorités que celles qui permettent de le compter au nombre des braves gens ; là où je les trouve est mon foyer...*

(*Correspondance de Beethoven.* Op. cit.)

Ch. 3. — LA MUSIQUE EN FRANCE SOUS LA RÉVOLUTION ET AU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE UN COMPOSITEUR : BERLIOZ

22. — *Gossec.*

I. — LA MUSIQUE SOUS LA RÉVOLUTION

Voir S. V. 3e : nos 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55.

LES AUDITIONS — MM. : *Ouverture Chasse du Jeune Henri* (Méhul)

.....

.....

.....

.....

SES CARACTÈRES PRINCIPAUX

● **Maintien d'une ligne classique :** les premiers chants révolutionnaires sont souvent des airs d'opéras-comiques adaptés avec d'autres paroles : *exemple de l'Hymne à la Liberté, de GOSSEC, extrait d'un opéra-comique de DALAYRAC et qui deviendra plus tard « Veillons au Salut de l'Empire ».*

● **Grandiloquence due aux circonstances** *(fêtes de la Fédération, de l'Etre Suprême)* : il s'agit le plus souvent d'œuvres de plein air et destinées à des masses.

● **Sujétion de la musique à une prosodie peu variée,** d'où une grande monotonie rythmique.

● **Recherche d'une simplicité populaire :** certains chants sont nés spontanément dans la rue. Tous sont destinés au peuple.

SES APPORTS

● **Développement de formes de circonstance :** les cantates profanes et les hymnes se multiplient, ainsi que toutes formes chorales profanes.

● **Nouvelle situation sociale des musiciens :** les emplois princiers disparaissent. Les compositeurs ne doivent plus compter que sur leur art pour vivre (exécution des œuvres, enseignement...).

● **Goût accru de l'effet dramatique et de la grandiloquence :** BERLIOZ et l'opéra du début du XIXe siècle en seront les exemples les plus nets.

● **Développement de l'emploi des instruments à vent et des orchestres importants** (musiques d'harmonie, groupements de plein air) : BERLIOZ en sera encore l'illustration la plus caractéristique.

SES COMPOSITEURS

24. — *Méhul.*

● Certains appartiennent à l'ancien régime :

GOSSEC (1734-1829) :
— 28 hymnes *(à l'Etre Suprême, à la liberté).*
— Te Deum *(exécuté à la fête de la Fédération, en 1790).*

● D'autres apparaissent et s'effacent avec la Révolution :

CATEL.

ROUGET DE LISLE :
— Chant de guerre de l'armée du Rhin, devenu « la Marseillaise ».

● La plupart pratiquent au début l'art révolutionnaire tout en continuant la tradition de l'opéra de GLUCK ou de l'opéra-comique du XVIIIe siècle :

LESUEUR (1760-1837) *(il sera le maître de Berlioz au Conservatoire) :*
— Hymnes révolutionnaires (18) ;
— Opéras *(les Bardes).*

MÉHUL (1763-1817) :
— Hymnes *(Chant du départ, sur Bara et Viala)* ;
— Opéras *(le Jeune Henri, Joseph).*

CHERUBINI *(directeur du Conservatoire et adversaire acharné de Berlioz) :*
— Hymnes *(funèbre à la mémoire de Hoche)* ;
— Messes de Requiem.

II. — UN GRAND ROMANTIQUE : BERLIOZ

Voir S. V. 3e : nos 65, 66, 82, 83.
S.p.l.T. nos 91, 92, 93.

25. — *Berlioz.*

LES AUDITIONS — MM. : *Symphonie fantastique ; Carnaval romain* (Berlioz) ; *La Dame blanche* (Boïeldieu) ; *Choral des Huguenots* (Meyerbeer)

.....

.....

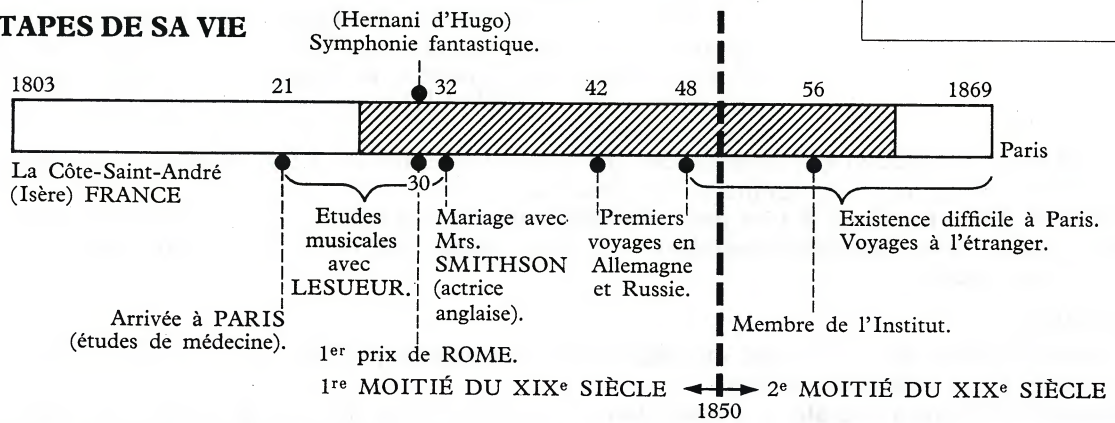
.....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Berlioz ne possède pas seulement la force créatrice et l'originalité de l'invention : une vertu brille en lui, aussi peu commune, d'ordinaire, chez les compositeurs de son pays que chez nous autres Allemands, le vice de coquetterie. Cette vertu consiste à ne pas écrire pour l'argent ; et pour qui connaît Paris, pour qui connaît le train de vie et les pratiques des compositeurs de Paris, il est tout naturel de rendre hommage, dans cette ville même, à une telle vertu. » (R. WAGNER : *article de presse de* 1841.)
(Extrait de *Lettres françaises*, de WAGNER, recueillies par J. TIERSOT. Ed. Bernard Grasset, Paris).

« On a forcé Berlioz à être et à rester une exception bien tranchée à la grande, à l'éternelle règle, et c'est cela qu'il est et qu'il reste, aussi bien au fond qu'en apparence. » *(Ibid.)*

« Dans ses études sur Delacroix, Baudelaire signale comme caractéristique le goût du peintre, commun à beaucoup de maîtres de l'école française, comme Lebrun, Géricault et David, pour ce qu'il appelle les grandes « machines ». Il est assez intéressant de constater que cette préoccupation d'un énorme, d'un inusité déploiement de moyens matériels, a également hanté Berlioz. Il a souvent affirmé sa prédilection pour les grandes « machines » orchestrales et chorales, pour les exécutions monstres, destinées à produire une impression physique extraordinaire... » (P. DUKAS, op. cit.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

A. **Profanes :**
- **Opéras :** *Benvenuto Cellini (dont fait partie l'ouverture du Carnaval romain)* ; *les Troyens (en 2 opéras : la Prise de Troie, les Troyens à Carthage).*
- **Opéra-comique :** *Beatrix et Benedict.*
- **Oratorio :** *la Damnation de Faust (d'après Gœthe, mis à la scène par la suite).*

B. **Religieuses :**
- **Messe de requiem.**
- **Oratorio :** *l'Enfance du Christ.*
- Te Deum.

SON RAYONNEMENT

● Son œuvre est **exclusivement dramatique et orchestrale** (rien pour piano ni pour orchestre restreint). **Grand admirateur de** GLUCK mais incompris dans le domaine lyrique, il y **laisse** cependant **présager le renouveau amorcé après 1850** par GOUNOD.

● Il affiche une **indépendance totale à l'égard des formes classiques :** aucune de ses œuvres n'a la forme d'une véritable symphonie. Il n'écrivit ni concerto, ni sonate, ni musique de chambre.

Coller ici le bord gauche de la gravure 17.

II. — PAGES SYMPHONIQUES tirées de ses œuvres vocales :

— Ouvertures de Benvenuto Cellini, du Carnaval romain *(Benvenuto Cellini)*.
— Chasse et orage, marche troyenne *(les Troyens)*.
— Marche hongroise, ballet des Sylphes, menuet des follets *(la Damnation de Faust)*.

III. — ORCHESTRALES

— **Symphonie fantastique** (1830), *œuvre à programme en cinq parties (voir lectures)*.
— **Harold en Italie,** *symphonie descriptive avec violon alto principal.*
— **Roméo et Juliette,** *d'après Shakespeare, symphonie dramatique avec soli et chœurs.*
— **Symphonie funèbre et triomphale** *pour orchestre d'harmonie et chœurs.*

● Le **rôle primordial de l'orchestre** s'affirme dans toutes ses œuvres, même dans celles qu'il destine à la scène. Ses **recherches** originales d'**orchestration** et son **traité d'instrumentation** (voir lecture), qui fait toujours autorité, l'imposent comme **le créateur de l'orchestre symphonique moderne** (voir ci-après).

● **Héritier de la Révolution,** génie **tourmenté** et fortement **contrasté,** il est **le seul grand romantique français.** Son isolement et ses conceptions révolutionnaires expliquent l'insuccès qu'il connut de son vivant en France. Il n'y fut joué qu'à partir de 1877, alors que l'Allemagne et la Russie saluèrent très tôt son génie. Son **influence fut grande sur les écoles françaises et russes de la fin du siècle.**

Coller ici le bord droit de la gravure 59.

23. — *Boieldieu.*

III. — FACE A BERLIOZ : LA MUSIQUE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

Voir S. V. 3e : nº 75, 78.

SES CARACTÈRES

● Alors que BERLIOZ tente en vain d'imposer au public français un art romantique, riche en couleur, essentiellement symphonique, celui-ci ne porte d'**intérêt que pour le théâtre lyrique** et l'un des répertoires les plus pauvres, musicalement, de son histoire.

● La **tradition de l'opéra-comique se maintient pendant le début du siècle,** donnant un art classique et léger, très français malgré l'influence italienne.

● **l'opéra romantique,** illustré sans succès par BERLIOZ, séduit le public à partir de 1830 avec ses **grands sujets historiques,** ses **effets scéniques grandiloquents,** ses références au **fantastique.**

● Il est **imposé** aux Parisiens **par des étrangers** (Italiens, Allemands) dont la **domination** est **absolue sur le théâtre français.** Quelques musiciens français continuent cette voie de l'opéra romantique jusque vers 1850.

● Ce n'est qu'avec GOUNOD, puis BIZET et MASSENET (voir p. 43) que l'art lyrique français retrouvera, **dans la seconde partie du siècle,** un intérêt musical soutenu tout en se débarassant de l'emprise étrangère (italienne surtout).

SES COMPOSITEURS

● Les **continuateurs de la tradition de l'opéra-comique du XVIIIe siècle :**

BOIELDIEU (1775-1834) : *la Dame blanche, le Calife de Bagdad.*
HEROLD (1791-1833) : *Zampa, le Pré-aux-Clercs.*
ADAM (1803-1856) : *le Postillon de Longjumeau, le Chalet, Si j'étais roi.*
AUBER (1782-1871) : *Fra Diavolo, la Muette de Portici.*

● Les **étrangers à Paris :**

ROSSINI : *Guillaume Tell (en français) ;*
DONIZETTI, BELLINI (voir p. 62).
MEYERBEER (1791-1864) : *le Prophète, les Huguenots, Robert le Diable, l'Africaine.* Berlinois, il connaîtra un succès aussi grand qu'éphémère. Ses œuvres, où l'intérêt dramatique et scénique prime la musique, et en masque parfois la pauvreté, semblent aujourd'hui démodées.

« Stupéfier ou chatouiller, telle est la plus chère devise de Meyerbeer, et il y réussit fort bien auprès de la canaille. Il est à la fois médité et creux, superficiel et profond. Il est malheureusement impossible de ne pas lui concéder quelque esprit... L'on sait aussi qu'il possède tout un trésor de modèles : on retrouve chez lui : Rossini. Mozart, Hérold, Weber, Bellini, même Spohr, bref la musique entière... En vérité le ciel soit loué, car rien ne pourrait nous arriver de pire, ou il faudrait transformer la scène en gibet... » (R. SCHUMANN.) (Extrait de *R. Schumann,* par A. Boucourechliev, Editions du Seuil, Paris.)

● **L'opéra romantique français :**

HALÉVY (1799-1862) : *la Juive.*

DAVID (1810-1876) : *le Désert.*

THOMAS (1811-1896) : *Mignon, Hamlet, le Songe d'une nuit d'été.*

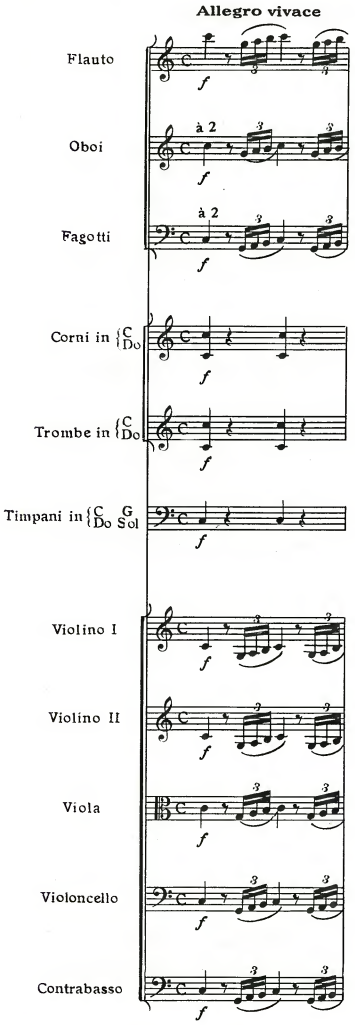
IV. — L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE ORCHESTRATION ET INSTRUMENTATION

L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

1788

MOZART

Symphonie « Jupiter »
(1er mouvement).

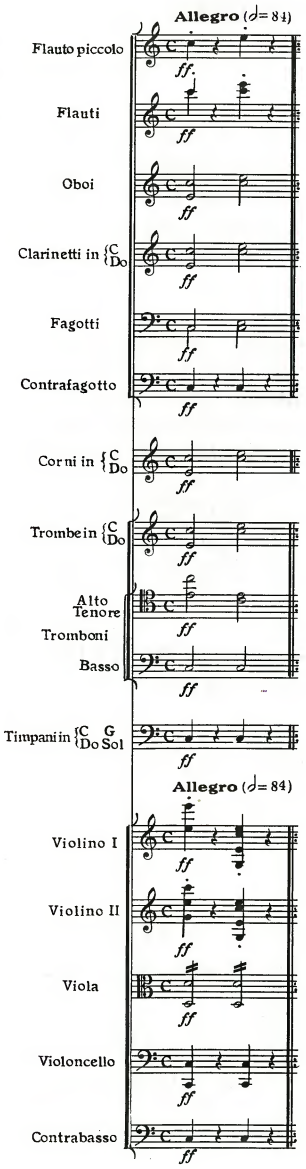


Publié avec l'aimable autorisation des Editions : Heugel et Cie pour Mozart, Beethoven et Berlioz ; Boosey et Hawkes pour Strawinski.

1808

BEETHOVEN

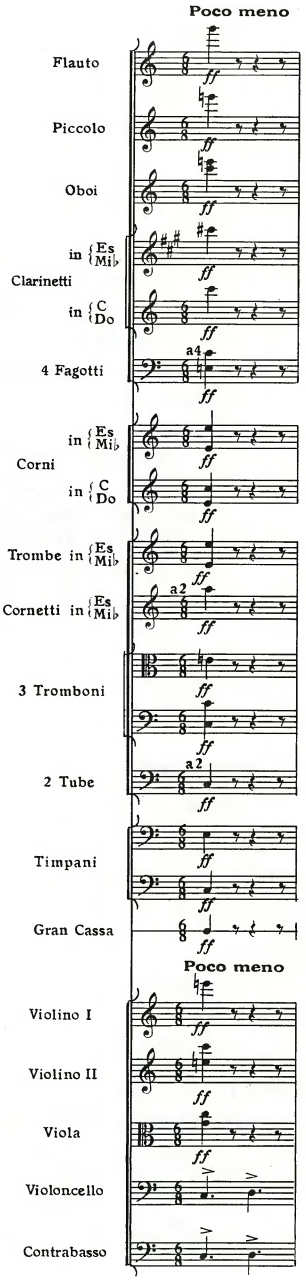
5e *Symphonie*
(finale).



1830

BERLIOZ

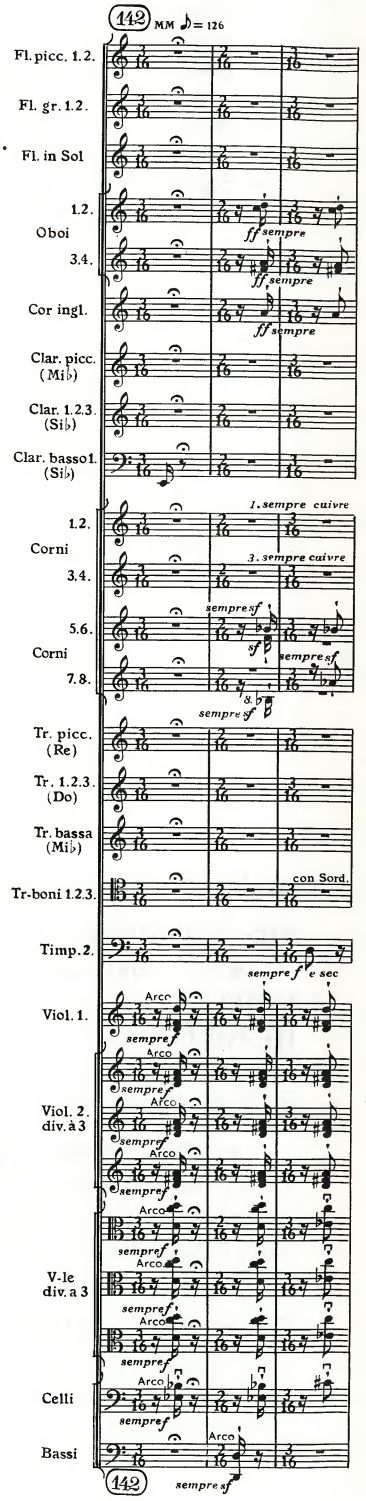
Symphonie fantastique
(Songe d'une nuit de sabbat).



1913

STRAVINSKY

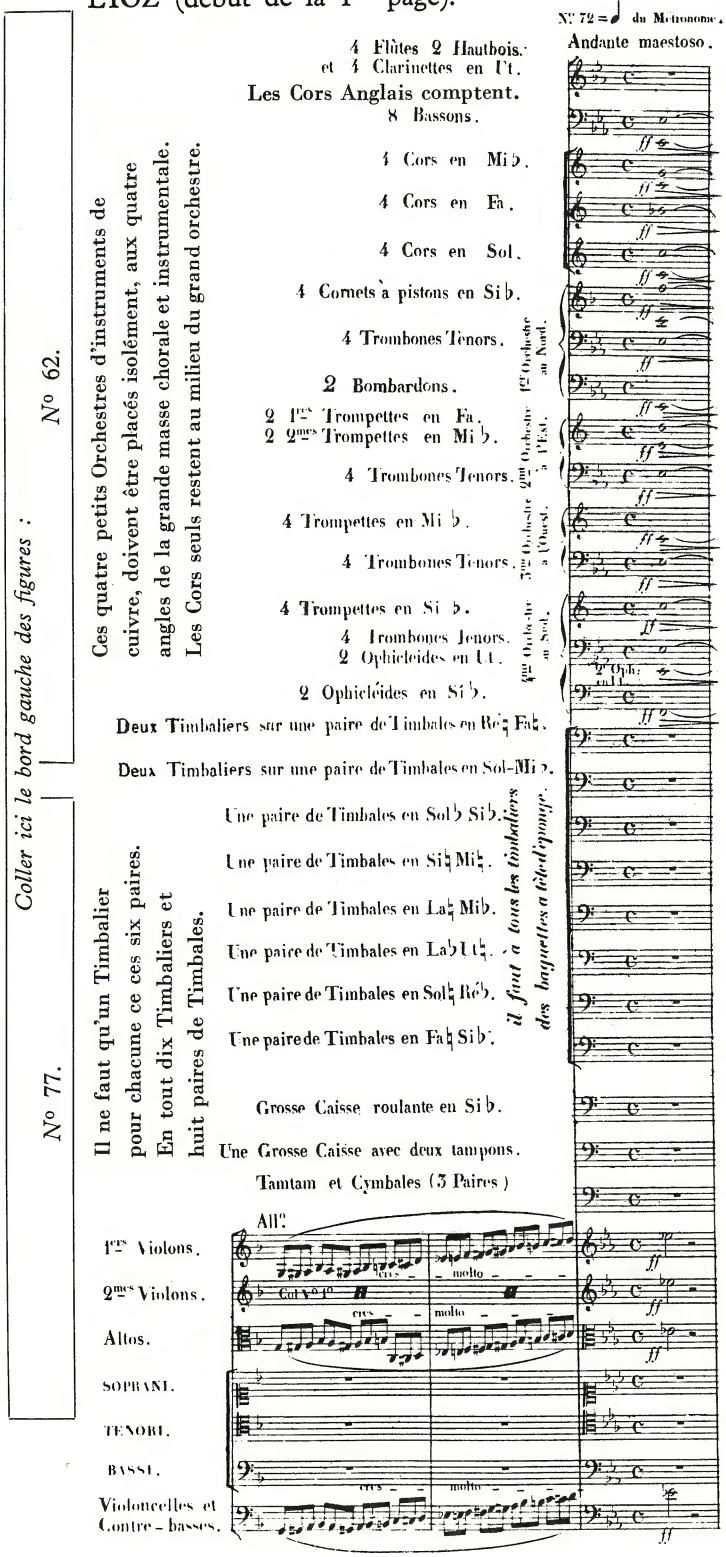
Le Sacre du printemps
(danse sacrale).



ORCHESTRATION ET INSTRUMENTATION

● Un exemple d'orchestration particulièrement fournie et complexe :

Tuba mirum, extrait du **Requiem** de BERLIOZ (début de la 1re page).



● **Traité d'instrumentation de** BERLIOZ (extraits) modes d'utilisation des différents instruments de l'orchestre :

Les violons : *les instruments à archet, dont la réunion forme ce que l'on appelle assez improprement le quatuor, sont la base, l'élément constitutif de tout orchestre. A eux se trouve dévolue la plus grande puissance expressive, et une incontestable variété de timbres. Les violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler. On n'est pas obligé d'ailleurs de calculer pour eux, comme pour les instruments à vent, la durée d'une tenue, de leur ménager de temps en temps des silences ; on est bien sûr que la respiration ne leur manquera pas.*

Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux comme nulle autre ne pourrait le faire...

L'alto : *de tous les instruments de l'orchestre, celui dont les excellentes qualités ont été le plus longtemps méconnues, c'est l'alto. Il est aussi agile que le violon, le son de ses cordes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet... Son timbre attire et captive tellement l'attention qu'il n'est pas nécessaire d'en avoir dans les orchestres un nombre tout à fait égal à celui des seconds violons...*

Les violoncelles *unis au nombre de huit ou dix, sont essentiellement chanteurs ; leur timbre sur les deux cordes supérieures est un des plus expressifs de l'orchestre. Rien n'est plus voluptueusement mélancolique et plus propre à bien rendre les thèmes tendres et langoureux qu'une masse de violoncelles jouant à l'unisson sur la chanterelle...*

Les contrebasses *sont destinées, dans l'orchestre, aux sons les plus graves de l'harmonie... On a le tort aujourd'hui, d'écrire pour le plus lourd de tous les instruments des dessins d'une telle rapidité que les violoncelles eux-mêmes ont de la peine à les rendre... Les compositeurs doivent donc bien prendre garde à ne demander aux contrebasses que des choses possibles et dont la bonne exécution ne puisse être douteuse...*

La harpe : *l'effet des harpes est d'autant meilleur qu'elles sont en plus grand nombre.*

Les notes, les accords, les arpèges qu'elles jettent alors au travers de l'orchestre et du chœur, sont d'une splendeur extrême. Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que les sons d'une grande masse de harpes ingénieusement employée. Isolément ou par groupes de deux, trois ou quatre, elles sont encore d'un très heureux effet, soit

pour s'unir à l'orchestre, soit pour accompagner des voix ou des instruments solos. De tous les timbres connus, il est singulier que ce soit le timbre des cors, des trombones, et en général des instruments de cuivre, qui se marie le mieux avec le leur...

Le hautbois *est avant tout un instrument mélodique ; il a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirai même de timidité... La candeur, la grâce naïve, la douce joie ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois : il les exprime à merveille dans le cantabile.*

Un certain degré d'agitation lui est encore accessible, mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors impuissante et d'un grotesque parfait...

Le cor anglais, *au timbre moins perçant, plus voilé et plus grave que celui du hautbois, ne se prête pas comme lui à la gaieté des refrains rustiques... C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain, qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs...*

Le basson *est à l'orchestre d'une grande utilité dans une foule d'occasions. Sa sonorité n'est pas très forte, et son timbre, absolument dépourvu d'éclat et de noblesse, a une propension au grotesque, dont il faut toujours tenir compte quand on le met en évidence. Ses notes graves donnent d'excellentes basses au groupe entier des instruments à vent de bois... Le caractère de (ses) notes hautes a quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable, qu'on peut placer quelquefois, soit dans un mélodie lente, soit dans un dessin d'accompagnement, avec le plus surprenant effet...*

La clarinette : *nous avons dit que la clarinette avait quatre registres ; chacun de ces registres a aussi un timbre distinct : celui du registre aigu a quelque chose de déchirant qu'on ne doit employer que dans les fortissimo de l'orchestre ou dans les traits hardis d'un solo brillant ; ceux du médium et du chalumeau, qui conviennent aux mélodies, aux arpèges et aux traits ; et celui du grave, propre, surtout dans les tenues, à ces effets froidement menaçants, à ces noirs accents de rage immobile dont Weber fut l'ingénieux inventeur... Le caractère des sons du médium empreint d'une sorte de fierté que tempère une noble tendresse, les rend favorables à l'expression des sentiments et des idées les plus poétiques. La frivolité gaie, et même la joie naïve, paraissent seules ne lui point convenir. C'est celui de tous les instruments à vent, qui peut le mieux faire naître, enfler, diminuer et perdre le son.*

La clarinette basse : *selon la manière dont il est écrit et le talent de l'exécutant, cet instrument peut emprunter au grave le timbre sauvage des notes basses de la clarinette ordinaire, ou l'accent calme, solennel et pontifical de certains registres de l'orgue. Il est donc d'une fréquente et belle application...*

La flûte *est le plus agile de tous les instruments à vent, elle est également propre aux traits rapides liés ou détachés, aux arpèges, aux batteries même très écartées... La sonorité de cet instrument est douce dans le médium, assez perçante à l'aigu, très caractérisée au grave. Le timbre du médium et celui du haut n'ont pas d'expression spéciale bien tranchée. On peut les employer pour des mélodies ou des accents de caractères divers, mais sans qu'ils puissent cependant égaler la gaieté naïve du hautbois, ou la noble tendresse de la clarinette... Les sons graves de la flûte sont peu ou mal employés... Ces notes basses, je l'ai déjà dit, se mêlent fort bien aux sons graves des cors anglais et des clarinettes ; elles donnent la nuance adoucie d'une couleur sombre...*

La petite flûte : *on abuse étrangement aujourd'hui des petites flûtes, comme de tous les instruments dont les vibrations frémissent, percent ou éclatent. Dans les morceaux d'un caractère joyeux, les sons de la seconde octave peuvent être très convenables, dans toutes les nuances ; les notes supérieures sont excellentes (fortissimo) pour les effets violents et déchirants ; dans un orage, par exemple, ou dans une scène d'un caractère féroce, infernal...*

La petite flûte peut être d'un heureux effet dans les passages doux, et c'est un préjugé de croire qu'elle ne puisse jouer que très fort...

Le cor *est un instrument noble et mélancolique ; l'expression de son timbre et sa sonorité ne sont pas telles cependant qu'il ne puisse figurer dans toute espèce de morceaux. Il se fond aisément dans l'ensemble harmonique ; et le compositeur, même le moins habile, peut, à volonté, le mettre en évidence ou lui faire jouer un rôle utile mais inaperçu. Aucun maître, à mon avis, n'a su en tirer un parti plus original, plus poétique en même temps et plus complet que Weber...*

J'ai dit que le cor était un instrument noble et mélancolique, malgré ces joyeuses fanfares de chasse qu'on cite si souvent. En effet, la gaieté de ces airs résulte plutôt de la mélodie elle-même que du timbre des cors ; les fanfares de chasse ne sont vraiment joyeuses que si elles sont jouées sur des trompes, instrument peu musical, dont le son strident, tout en dehors, ne ressemble point à la voix chaste et réservée des cors. En forçant d'une certaine manière l'émission de l'air dans le tube du cor, on arrive cependant à le faire ressembler à la trompe ; c'est ce qu'on appelle faire cuivrer les sons...

La trompette : *le timbre de la trompette est noble et éclatant ; il convient aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe, il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques. Il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse...*

Le trombone *est, à mon sens, le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifié d'épiques.*

Coller ici le bord gauche des gravures : N° 1. — N° 6. — N° 4.

Coller ici le bord droit des gravures : N° 2. — N° 3.

Coller ici le bord droit de la gravure 88 (a et b).

Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur ; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants...

Les timbales : *de tous les instruments à percussion, les timbales me paraissent être le plus précieux, celui du moins dont l'usage est le plus général, et dont les compositeurs modernes ont su tirer le plus d'effets pittoresques et dramatiques...*

On peut employer autant de timbaliers qu'il y a de timbales dans l'orchestre, de manière à produire à volonté, suivant leur nombre, des roulements, des rythmes et de simples accords à deux, à trois ou à quatre parties...

Il y a trois espèces de baguettes, dont l'emploi change tellement la nature du son des timbales, qu'il y a plus que de la négligence de la part des compositeurs à ne pas désigner dans leurs partitions celles dont ils veulent que l'exécutant fasse usage.

Les baguettes à tête de bois produisent un son âpre, sec, dur, qui ne convient guère que pour frapper un coup violent, ou pour accompagner un grand fracas d'orchestre.

Les baguettes à tête de bois recouverte en peau sont moins dures ; elles produisent une sonorité moins éclatante que les précédentes, mais bien sèche encore cependant. Dans une foule d'orchestres ces baguettes sont seules employées et c'est très fâcheux.

Les baguettes à tête d'éponge sont les meilleures, et celles dont l'usage, plus musical, moins bruyant, devrait être le plus fréquent. Elles donnent aux timbales un timbre velouté sombre, qui rend les sons très nets, leur accord par conséquent très appréciable, et convient à une foule de nuances douces ou fortes de l'exécution dans lesquelles les autres baguettes produiraient un effet détestable ou au moins insuffisant...

(BERLIOZ. *Traité d'Instrumentation*, Ed. H. Lemoine et Cie.)

Coller ici le bord droit de la gravure 8.

V. — DOCUMENTATION ET LECTURES

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

(établi par Berlioz et remis aux auditeurs lors de la première exécution de l'œuvre, en décembre 1830*).*

Avertissement : *Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée dramatiquement et suivie, en conséquence, du monodrame de Lélio qui termine et complète l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée.*

Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire ; on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux ; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.

Programme de la symphonie : *Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée elle-même est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.*

Coller ici le bord droit de la gravure 7.

1re *partie :* **Rêveries et passions.**

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

2e *partie :* **Un bal.**

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu d'une fête brillante.

3e *partie :* **Scène aux champs.**

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante ; mais elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent ; si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...

4e *partie :* **Marche au supplice.**

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'idée fixe reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

5e *partie :* **Songe d'une nuit de sabbat.**

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire ; cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore ; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du dies irae. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le dies irae ensemble.

Coller ici le bord gauche de la gravure 9.

Coller ici le bord gauche de la gravure 5.

UN CONCERT DONNÉ PAR BERLIOZ EN 1833

« Pour achever de payer les dettes de ma femme, je recommençai le pénible métier de bénéficiaire, et je vins à bout, après des fatigues inouïes, d'organiser au Théâtre-Italien une représentation suivie d'un concert...

Le concert commença. L'ouverture des « Francs Juges », très médiocrement exécutée, fut néanmoins accueillie par deux salves d'applaudissements qui m'étonnèrent. Le « Concertstuck » de Weber, joué par Liszt avec la fougue entraînante qu'il y a toujours mise, obtint un magnifique succès... Dans l'introduction instrumentale de « Sardanapale », mon inexpérience dans l'art de conduire l'orchestre fut cause que les seconds violons ayant manqué une entrée, tout l'orchestre se perdit et que je dus indiquer aux exécutants, comme point de ralliement, le dernier accord, en sautant tout le reste. Rien ne marchait plus ; je n'entendais que le bruit sourd des pulsations de mes artères, il me semblait m'enfoncer en terre peu à peu. De plus, il se faisait tard et nous avions encore à exécuter le chœur de Weber et la « Symphonie fantastique » tout entière. Les règlements du Théâtre-Italien n'obligeaient pas les musiciens à jouer après minuit. En conséquence, mal disposés pour moi, ils attendaient avec impatience le moment de s'échapper, quelles que dussent être les conséquences d'une aussi plate défection. Ils n'y manquèrent pas ; pendant que le chœur de Weber se chantait, ces lâches drôles, indignes de porter le nom d'artistes, disparurent tous clandestinement. Il était minuit. Les musiciens étrangers que je payais restèrent seuls à leur poste, et quand je me retournai pour commencer la symphonie, je me vis entouré de cinq violons, de deux altos, de quatre basses et d'un trombone. Je ne savais quel parti prendre dans ma consternation. Le public ne faisait pas mine de s'en aller. Il en vint bientôt à s'impatienter et à réclamer l'exécution de la symphonie. Je n'avais garde de commencer. Enfin, au milieu du tumulte, une voix s'étant écrié du balcon : « la Marche au supplice ! » je répondis : « je ne puis faire exécuter la « Marche au supplice » par cinq violons !... Ce n'est pas ma faute, l'orchestre a disparu, j'espère que le public... » J'étais rouge de honte et d'indignation. L'assemblée alors se leva désappointée. Le concert en resta là, et mes ennemis ne manquèrent pas de le tourner en ridicule, en ajoutant que ma musique faisait fuir les musiciens.

(BERLIOZ : *Mémoires.*)

Ch. 4. — EN ALLEMAGNE : LE ROMANTISME, SES PROLONGEMENTS, LA PÉRIODE CONTEMPORAINE

I. — MENDELSSOHN

Voir S. V. 3e : nº 67.
S.p.l.T. nos 97, 98.

LES AUDITIONS — MM. : *Romance sans parole* .....

.....

.....

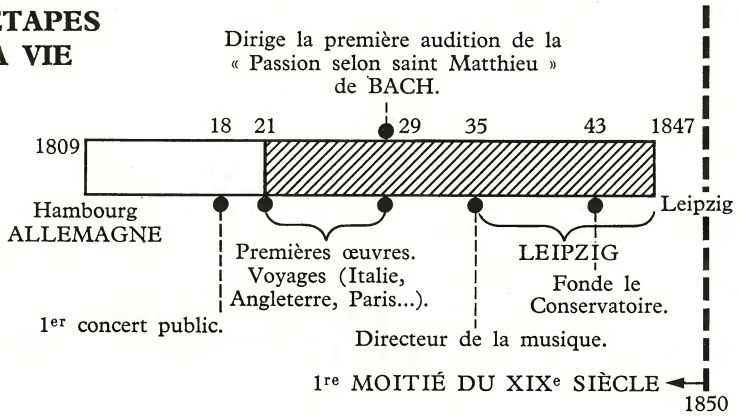
.....

.....

.....

45. — *Mendelssohn.*

LES ÉTAPES DE SA VIE



« *Mendelssohn était organiste de premier ordre et voulut me faire connaître plusieurs des nombreuses et admirables compositions que le grand Sébastien Bach a écrites pour l'instrument sur lequel il régna en souverain. Il fit, à cet intention, visiter et remettre en état le vieil orgue de Saint-Thomas dont Bach lui-même avait joué jadis, et là, pendant plus de deux heures, me révéla des merveilles que je ne soupçonnais pas ; puis, pour mettre le comble à ses gracieusetés, il me fit cadeau d'un recueil de motets de ce Bach pour lequel il avait une religieuse vénération, à l'école duquel il avait été formé dès son enfance, et dont, à l'âge de quatorze ans, il dirigeait et accompagnait par cœur le grand oratorio de la « Passion selon saint Matthieu.* »

(GOUNOD : « *Mémoires d'un artiste* ».)
(Extrait de *L'Art de la musique*, par Guy Bernard. Ed. Seghers, Paris.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

A. **Religieuses :**
— **Oratorios :** *Paulus, Elie.*

B. **Profanes :**
— **Musique de scène** pour *Athalie, Antigone, Le Songe d'une nuit d'été.*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**
— Pièces diverses : *Romances sans paroles.*
— Rondo capriccioso, variations sérieuses.

B. **Pour orgue :**
— **Sonates, préludes** et **fugues.**

C. **Musique de chambre :**
— **Sonates** pour violoncelle et piano.
— **Trios, quatuors,** quintettes, sextuor, octuor.

SON RAYONNEMENT

● Son **goût pour les musiciens classiques,** sa conversion au protestantisme et son **long séjour à Leipzig** lui permettent de **redécouvrir** les œuvres (alors oubliées) de BACH **et de les imposer** au public allemand.

● **Classique** lui-même dans **l'expression de ses idées** et son **souci de la perfection formelle,** il revient aux formes du XVIIIe siècle : prélude et fugue, sonate...

● La **légèreté, l'élégance** de son écriture, la **finesse de son orchestre** sont à l'origine de la réussite particulière de ses mouvements vifs (*scherzo*

D. **Pour orchestre :**

— **Concerti :** 2 pour piano, 1 pour **violon.**
— **Ouvertures :** *Ruy Blas, la Grotte de Fingal (ou « Les Hébrides »).*
— **Symphonies** (5) *: la 3e : « Ecossaise » ; la 4e : « Italienne », la 5e : « Réformation ».*
— **Extraits symphoniques** de la musique de scène pour le Songe d'une nuit d'été *(ouverture, nocturne, scherzo, marche nuptiale), du Songe d'une nuit d'été, saltarelle de la Symphonie italienne, finale du Concerto pour violon...).*

● Bien qu'il ait vécu en pleine génération romantique, **Mendelssohn a peu suivi les théories de celle-ci.** Il en retient seulement le **goût de la nature** *(ouverture de la Grotte de Fingal)*, du **fantastique** *(Songe d'une nuit d'été)* et quelques sujets.

46. — *Schumann.*

II. — SCHUMANN

Voir S. V. 3e : nos 30, 68, 69.
S.p.l.T. nos 99, 100.

LES AUDITIONS — M.M. : ex. *des Amours du Poète* .....

.....

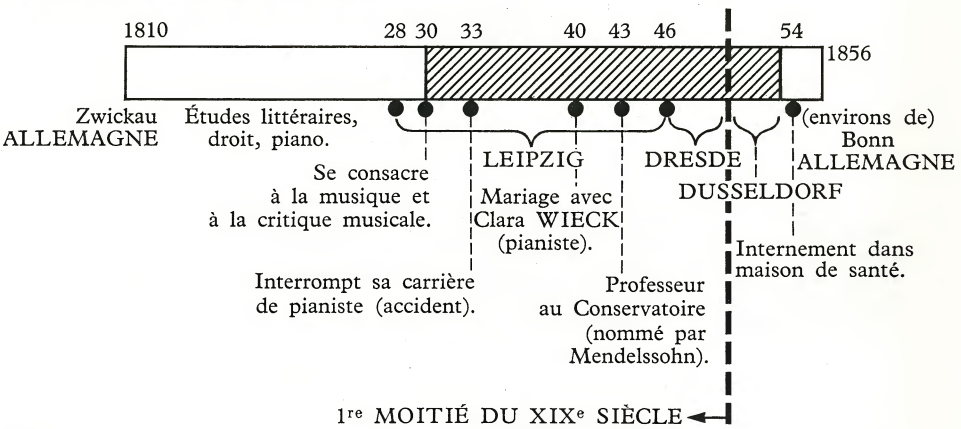
.....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Ma vie a été une lutte de vingt ans entre la poésie et la prose, ou si tu veux, entre la musique et le droit... A Leipzig, j'ai rêvé et flâné, j'ai vécu sans règle et je n'ai pu, pour dire la vérité, atteindre à quelque chose de valable. Ici, j'ai travaillé davantage, mais ici comme là-bas je me suis senti irrémédiablement voué à l'art.

Je suis au carrefour maintenant, et la question : où dois-je aller ? m'effraye. Si je puis suivre mon génie, il me guidera vers l'art et, je le crois, sur le bon chemin... »

(SCHUMANN : *Lettre à sa mère*, 1830.)
(Extrait de *Schumann*, par A. Boucourechliev. Op. cité.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Lieder** (240, voir p. 10) :

Séparés : *le Noyer, les Deux Grenadiers (Heine).*

Cycles : l'Amour et la vie d'une femme ; les Amours du poète (Heine).

— **Œuvres dramatiques :**

Un opéra : *Geneviève.*
Musique de scène pour *Manfred (Byron).*
Oratorios : *Scènes de Faust, le Paradis et la Péri.*

SON RAYONNEMENT

● **Le lied** est un des **domaines** (avec le piano) **où il apporta le plus.** Il continua SCHUBERT, mais dans un **esprit très différent :**

— **Moins populaire,** plus complexe (peu de lieder strophiques) ;

— **Recherche** plus grande dans le **choix du poète** (Heine, Eichendorf) ;

— **Rôle accru du piano** qui complète la voix et intervient souvent seul (préludes, postludes). Il n'a plus un caractère descriptif mais **commente** le texte du poème.

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano** (voir p. 32) :

— **Pièces diverses :** *Carnaval, Davidsbündler, Carnaval de Vienne, Kreisleriana, Etudes symphoniques, Novelettes, Scènes d'enfants, Album pour la jeunesse.*

— **Sonates.**

B. **Musique de chambre :**

— **Sonates** pour violon et piano.

— **Trios, quatuors.**

— **Quintette** (1).

C. **Pour orchestre :**

— **Concerti :** pour piano (1), violon (1), violoncelle (1).

— **Symphonies** (4) : *la 1re dite « le Printemps », la 3e « Rhénane », la 4e en Ré mineur.*

— **Ouverture :** *Manfred* (extraite de la musique de scène).

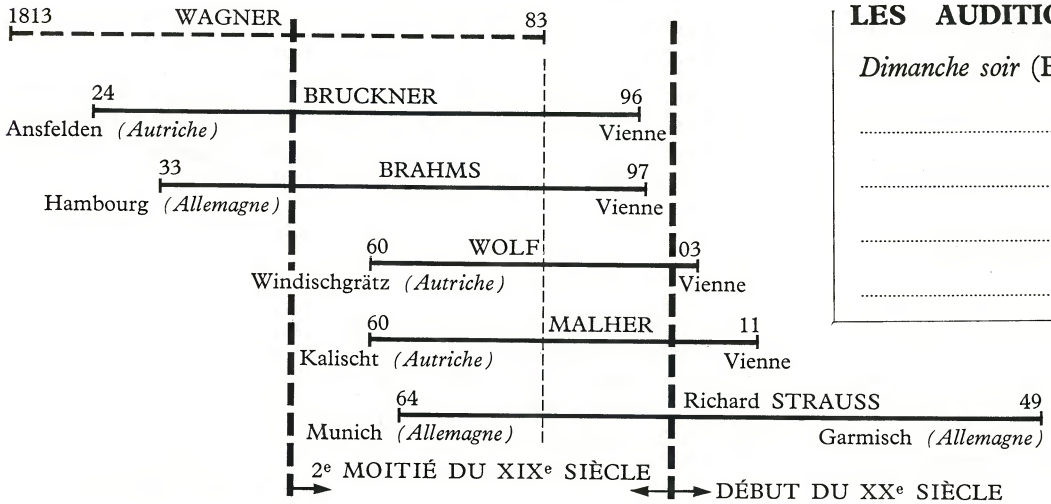
● **Pianiste** avant d'être compositeur, **il donne à son instrument le meilleur de son œuvre** et se place, aux côtés de CHOPIN et LISZT, **parmi les grands maîtres du piano romantique** (voir p. 32).

● Son manque d'expérience et de maîtrise dans le **domaine orchestral** (où il sollicitait souvent l'avis de MENDELSSOHN) est compensé par la **richesse mélodique** des thèmes et les **élans lyriques,** tandis que le cadre reste celui de la symphonie beethovénienne.

● Il marque **l'apogée du romantisme allemand,** plus **intérieur,** moins tapageur que celui de BERLIOZ, mais aussi **plus littéraire** (titres des œuvres pour piano, des lieder...), en raison même de la **formation intellectuelle de** SCHUMANN.

III. — LE POST-ROMANTISME

Voir S. V. 3e : nos 33, 100.
S.p.l.T. nos 101, 102, 103, 106.



LES AUDITIONS — MM. :

Dimanche soir (Brahms) .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Coller ici le bord droit de la gravure 51.

UN HÉRITIER DE SCHUMANN : BRAHMS (1833-1897)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

A. **Religieuses :**

— **Requiem allemand** *(non liturgique, en allemand).*

B. **Profanes :**

— **Lieder,** chœurs, valses.

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**

— **Sonates.**

SON RAYONNEMENT

● **Longtemps méconnu hors d'Allemagne,** opposé parfois à WAGNER, il réalise une **synthèse du classicisme et du romantisme** et symbolise **l'attachement à la tradition symphonique allemande.**

● **Héritier spirituel de** SCHUMANN dans sa musique de chambre et pour orchestre, il doit également beaucoup à BEETHOVEN (goût du développement, de la construction), tandis que **ses lieder** sont plus proches, par leur **caractère populaire,** de ceux de SCHUBERT.

— **Pièces diverses :** valses, intermezzi, ballades, impromptus.
— **Danses hongroises** (orchestrées).

B. **Musique de chambre :**
— Sonates, trios, quatuors, quintettes, sextuor.

C. **Pour orchestre :**
— **Concerti :** pour piano (2), violon (1), violon et violoncelle (1).
— **Symphonies** (4).
— **Ouvertures :** *tragique, accadémique.*
— **Variations** sur un thème d'Haydn.

DEUX SYMPHONISTES : BRUCKNER ET MAHLER

BRUCKNER (1824-1896) :
— **Symphonies** (10) *de grandes proportions.*
— **Œuvres religieuses :** Te Deum, Messes.

MAHLER (1860-1911) :
— **Symphonies** (9) : *la 3e avec chœurs ; la 8e dite « des mille ».*
— **Chant de la terre.**
— **Lieder** *(Chants aux enfants morts).*

UN MAITRE DU LIED : HUGO WOLF (1860-1903)

— **Lieder** (plus de 230) : *sonnets de Michel Ange, mélodies espagnoles, italiennes, sur des poèmes de Goethe...*
— **Un opéra :** le Corrégidor.

● **Allemand du Nord,** il allie adroitement le « flou » et les « brumes » de sa province d'origine (flottements rythmiques, mélodies d'allure nordique) à l'esprit viennois qu'il côtoya à la fin de sa vie, dans la capitale autrichienne.

● Comme BRAHMS, **ils se réclament de** BEETHOVEN et sont les **derniers représentants de l'art symphonique allemand.** Romantiques dans les idées et classiques dans la forme, **ils poussent très loin la science du développement,** d'où des œuvres souvent très longues.

● **L'influence de** WAGNER s'y fait également sentir, principalement chez BRUCKNER.

● Très apprécié en Allemagne comme **compositeur** et **chef d'orchestre,** MAHLER fut le maître de SCHŒNBERG (voir p. 28).

● L'un et l'autre sont **Autrichiens** d'origine, et non Allemands comme BRAHMS.

● Il n'écrivit **que pour les voix.**

● Il **s'apparente à** SCHUMANN par le rôle accordé au piano et son **romantisme passionné.** Il est un des **derniers grands représentants du lied.**

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

« M. Strauss a le génie de l'orchestre. Au point de vue strictement musical, c'est, des dons qu'il possède, le plus éclatant, le plus incontestable. Il y faut joindre une faculté de combinaison polyphonique presque démesurée. M. Strauss l'a, par la pratique, encore aiguisée et accrue : non seulement rien ne l'arrête, mais il semble même rechercher les problèmes inextricables pour le plaisir de les résoudre triomphalement, comme en se jouant. Cette double maîtrise, jointe à de hautes aspirations poétiques, devait le conduire à rechercher les sujets de poèmes symphoniques les plus vastes, les plus significatifs et, en apparence, les plus irréductibles musicalement. Ce n'est que dans de gigantesques constructions sonores que M. Strauss peut déployer toute son envergure. »
(Paul DUKAS, 1900. Op. cité.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES
— **Lieder.**
— **Ouvrages lyriques** (opéras) : *Elektra, Salomé, le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos.*

II. — ORCHESTRALES
— **Poèmes symphoniques :** *Till Euleuspiegel, Don Juan, Don Quichotte, Mort et Transfiguration, la Vie d'un héros, Ainsi parla Zarathoustra.*
— **Symphonies** (descriptives) *des Alpes, domestique.*
— **Concerti** pour hautbois, pour cor.
— Métamorphoses pour orchestre à cordes.

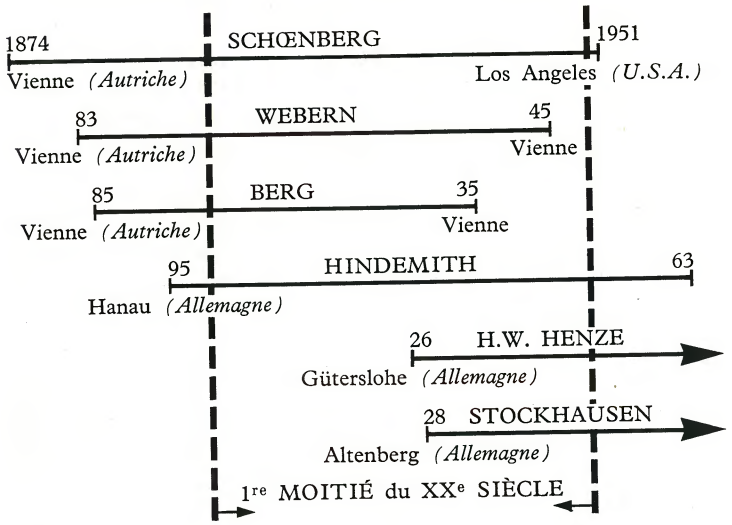
SON RAYONNEMENT

● Il fit une **longue carrière de chef d'orchestre,** principalement de théâtre (à l'Opéra de Berlin).

● **Influencé par** WAGNER (qu'il continue dans le domaine lyrique) **et par** LISZT (poème symphonique), il s'impose comme un des **grands maîtres contemporains de l'orchestre.** Sa palette instrumentale est d'une variété et d'une richesse peu communes.

● **Allemand** (de Munich), il n'est pas apparenté à la famille des STRAUSS viennois.

IV. — L'ALLEMAGNE CONTEMPORAINE



LES AUDITIONS .....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

LE NÉOCLASSICISME

● Il se présente comme une **réaction contre le postromantisme et le wagnérisme** et se caractérise par un **retour à l'esprit de la musique classique allemande** de BACH et HÆNDEL, mais **avec un langage résolument moderne** (polytonalité).

● Ses principaux compositeurs :

HINDEMITH (1895-1963) :

Œuvres vocales : lieder ;
opéras : *Mathis le peintre ;*
messe de requiem.

Œuvres instrumentales

— **Sonates** (nombreuses) pour divers instruments ;
— Musique de chambre, pièces pour piano ;
— **Pour orchestre :** symphonie *tirée de Mathis le peintre*, les Quatre Tempéraments, Harmonie du monde, Métamorphoses.

● Il fut à la fois altiste, pianiste, violoniste, chef d'orchestre et professeur de composition recherché. Fuyant l'hitlérisme, il s'installa aux U.S.A. en 1939.

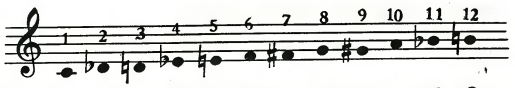
● Son **langage** est **vigoureux,** violemment **contrasté** et nourri de **contrepoint dans l'esprit de** BACH (fugues).

ORFF (né en 1895) : cantates profanes *(Catulli Carmina, Carmina Burana)*.
FORTNER (né en 1907) : Concerto pour orchestre à cordes, quatuors, symphonies.

L'ÉCOLE AUTRICHIENNE SÉRIELLE

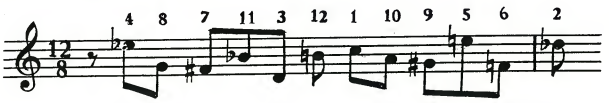
● Partie du chromatisme de WAGNER, elle préconise, **sous l'impulsion de** SCHŒNBERG, l'abandon **des principes de la tonalité traditionnelle** au profit d'un **système basé sur les 12 sons** (dodécaphonisme) **de la gamme chromatique.** Ceux-ci se substituent aux 7 sons des gammes majeures et mineures.

Exemple de gamme chromatique :



● La succession de ces 12 sons doit être **établie** au début d'une œuvre et **de façon immuable,** sous forme d'une série (d'où le nom de musique sérielle) utilisée ensuite par le compositeur.

Exemple de série *(Schœnberg : Suite opus 29)* :



Coller ici le bord gauche de la gravure 19.

● Les **créateurs** du système sériel furent trois compositeurs **autrichiens** : SCHŒNBERG, élève de MAHLER, puis BERG et WEBERN, propres élèves de SCHŒNBERG :

SCHŒNBERG (1874-1951).

Œuvres vocales :

— **Mélodies** avec piano ou orchestre : *Gürre Lieder*, *Pierrot Lunaire* *(pour voix et petit ensemble)*.
— **Opéras :** *Erwartung*, *Moïse et Aaron*.
— **Cantates :** *Le Survivant de Varsovie*, *Ode à Napoléon*.

Œuvres instrumentales :

— **Pièces pour piano.**
— **Pour cordes :** suite ; nuit transfigurée.
— **Pour orchestre :** 5 pièces.
— **Concerti** pour piano, violon.

BERG (1885-1935).

Œuvres vocales :

— **Opéras :** *Wozzeck*, *Lulu*.
— **Mélodies :** *Altenberg Songs* *(avec orchestre)*.

Œuvres instrumentales :

— **Musique de chambre :** quatuor, suite lyrique pour quatuor à cordes.
— **Pour orchestre :** 3 pièces.
— **Concerti :** pour violon « *A la mémoire d'un ange* », concerto de chambre.

WEBERN (1883-1945).

Œuvres vocales :

— **Mélodies,** cantates.

Œuvres instrumentales :

— **Pour piano :** variations.
— **Musique de chambre :** quatuors, trio, concerto pour 9 instruments.
— **Pour orchestre :** passacaille, pièces op. 6 et op. 10, symphonie, variations op. 30.

● **Chef d'orchestre** et **professeur à** Berlin et Vienne, il dut s'exiler aux U.S.A. en 1933 (Israélite).

● D'abord influencé par BRAHMS et WAGNER, il partit du chromatisme de ce dernier (*Tristan et Iseult*) pour **prôner l'atonalisme** puis il élabora le système **dodécaphonique.**

● Longtemps ignorée, voire combattue ou reniée, son œuvre s'**impose** cependant **de plus en plus comme l'une des plus significatives de notre siècle** et son **influence** est **primordiale** sur les jeunes générations de tous les **pays occidentaux.**

● **Il adopte le dodécaphonisme avec plus de souplesse** que SCHŒNBERG ou WEBERN sans en faire une règle absolue de composition.

● Son opéra « Wozzeck » le classe parmi les **plus grands maîtres de l'art lyrique contemporain.**

● Il ira **plus loin que** SCHŒNBERG dans l'application de la **technique sérielle,** introduisant une **grande rigueur** et un **dépouillement extrême** dans ses dernières œuvres.

● Son exemple sera souvent **suivi par les générations de compositeurs d'avant-garde.**

TENDANCES ALLEMANDES ACTUELLES

● En sommeil pendant le IIIe Reich (les musiciens importants ayant dû s'exiler : (HINDEMITH, SCHŒNBERG), la musique allemande a retrouvé sa vitalité après 1945.

● **Délaissant postromantisme** ou **néoclacissisme,** les jeunes compositeurs allemands se sont placés **pour la plupart à l'avant-garde** de la musique européenne, s'intéressant aussi bien aux **techniques sérielles** qu'aux **musiques concrètes ou électroniques** (voir p. 90). Darmstadt et Donaueschingen sont devenues des centres internationaux de l'activité musicale d'avant-garde.

● Parmi les **jeunes compositeurs allemands**

H. W. HENZE (né en 1926) :

— **Opéras :** *Boulevard solitude*, *Elégie pour deux jeunes amants*.
— Ballets, symphonies, concerto pour violon, sonates.

STOCKHAUSEN (né en 1928) :

— Chant de la jeunesse.
— Pièces pour piano.
— Contrepoints pour orchestre de chambre, études électroniques pour bande magnétique.

V. — LECTURES

SCHUMANN : RÈGLES DE CONDUITE DU MUSICIEN :

Coller ici le bord gauche de la gravure 16.

L'éducation de l'oreille est la chose la plus importante. Efforce-toi de bonne heure de reconnaître tous les tons et toutes les tonalités. Examine quels sons produisent la cloche, le verre, le coucou.

. . . . . .

Joue en mesure ! Le jeu de nombreux virtuoses est comme la démarche d'un ivrogne. Ne les prends pas pour modèles.

. . . . . .

Ne tapote jamais ! Joue toujours carrément et jamais un morceau à moitié.

Traîner ou presser la mesure sont de grandes fautes.

Efforce-toi de jouer bien et avec agrément des morceaux faciles ; cela vaut mieux que d'exécuter mal des compositions difficiles.

. . . . . .

Quand tu joues, ne t'inquiètes pas de qui t'écoute.

Joue toujours comme si un maître t'écoutait !

. . . . . .

En prenant de l'âge, ne joue rien qui soit à la mode. Le temps est précieux. Il faudrait avoir cent vies humaines, si l'on voulait connaître seulement tout ce qu'il y a de bon.

Il ne faut pas vulgariser de mauvais ouvrages, mais, au contraire, aider de toutes ses forces à les écraser.

. . . . . .

Ne recherche jamais l'exécution brillante qu'on appelle bravoure. Dans un morceau, tâche de faire impression en rendant l'idée que le compositeur a voulu exprimer ; il n'en faut pas plus ; ce qu'on ajoute est caricature.

Considère comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des bons compositeurs, d'en rien omettre ou d'y ajouter des ornements à la nouvelle mode. C'est la pire injure que tu puisses faire à l'Art.

. . . . . .

Tout ce qui est à la mode se démode, et si tu t'y consacres jusqu'à un certain âge, tu deviendras un sot que personne n'estimera.

. . . . . .

Si tout le monde voulait être premier violon, nous ne pourrions pas entendre un orchestre au complet. Aie donc de l'estime pour tout musicien dans l'emploi qu'il remplit.

Aime ton instrument, mais ne le considère pas comme le premier et l'unique. Pense qu'il y en a d'autres, et aussi beaux. Pense aussi qu'il y a des chanteurs, et que le sublime en musique s'exprime dans le chœur et l'orchestre.

. . . . . .

Travaille bien les fugues des bons maîtres et avant tout celles de J.-S. Bach. Que le « clavecin bien tempéré » soit ton pain quotidien. Alors certainement tu deviendras un bon musicien.

. . . . . .

Repose-toi souvent de tes études musicales en lisant assidûment les poètes. Promène-toi souvent au grand air.

Mais qu'appelle-t-on être musicien ? Tu ne l'es pas si, tenant les yeux attachés avec anxiété sur la musique, tu as de la peine à jouer ton morceau jusqu'au bout ; tu ne l'es pas si (quelqu'un t'ayant, par exemple, tourné deux pages à la fois), tu restes en plan et ne peux continuer. Mais tu l'es si, dans un morceau nouveau, tu pressens à peu près ce qui va suivre, ou si, dans un morceau que tu connais, tu le sais par cœur — en un mot, si tu as la musique non seulement dans les doigts, mais encore dans la tête et le cœur.

Ecoute bien tous les chants populaires ; c'est une mine inépuisable des plus belles mélodies et qui révélera à tes yeux les caractères des différents peuples.

. . . . . .

Observe de bonne heure le son et le caractère des divers instruments ; cherche à pénétrer ton oreille de leurs timbres propres.

Respecte l'ancien, mais va d'un cœur ardent au devant du nouveau ; n'aie pas de préjugés contre les noms inconnus.

Ne juge pas du mérite d'une œuvre d'après une première audition ; ce qui plaît du premier coup n'est jamais le meilleur. Les maîtres veulent être étudiés. Bien des choses ne te paraîtront intelligibles qu'avec l'âge.

Ne néglige pas l'étude de la vie, non plus que celle des autres sciences et arts.

Les lois de la morale régissent l'art.

Sans enthousiasme, on ne fait rien comme il faut en art.

On n'a jamais fini d'apprendre.

(*Ecrits de R. Schumann.* Trad. J.-G. Prodhomme. Editions Wittmann, Paris.)

Ch. 5. — DEUX ROMANTIQUES : CHOPIN ET LISZT
UN INSTRUMENT : LE PIANO
UNE FORME NOUVELLE : LE POÈME SYMPHONIQUE

I. — CHOPIN.

Voir S. V. 3e : nos 43, 44, 45, 46, 70, 71, 72.
S.p.l.T. nos 94, 95, 96.

LES AUDITIONS — M.M. : ex. des *Nocturnes* .....

.....

.....

.....

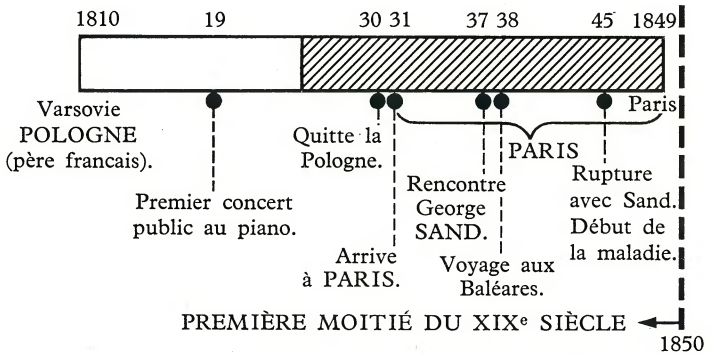
.....

.....

.....

47. — *Chopin.*

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Sa création était spontanée et miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano, soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions, et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le trouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir... Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait tracée du premier jet... »

(George SAND : « *Histoire de ma vie* »).

Coller ici le bord gauche de la gravure 14.

SES ŒUVRES

I. — POUR PIANO

A. **Pièces basées sur des rythmes de danses :**

- **Mazurkas.**
- **Polonaises** (*« Héroïque » en la b. Majeur, « Militaire » en la Majeur).*
- **Valses.**

B. **Pièces de forme libre :**

- **Nocturnes, impromptus.**
- **Ballades.**
- **Scherzi** *(pas de forme classique du scherzo).*
- **Préludes** *(24, composés aux Baléares).*
- **Études** *(résolvent des problèmes techniques).*
- **Pièces uniques :** tarentelle, fantaisie, berceuse, barcarolle.

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste virtuose** et essentiellement **compositeur pour son instrument,** il contribua, avec SCHUMANN et LISZT, à **fixer la littérature et la technique modernes du piano.**

● La plupart de ses œuvres, par leurs **formes libres,** leur **brièveté** et la liberté qu'elles permettent dans l'interprétation (rubato), révèlent le **brillant improvisateur que fut** CHOPIN, selon le témoignage de ses contemporains.

● **Nourri des grands classiques** et admirateur de MOZART, il **répugne aux manifestations romantiques extérieures** (d'un LISZT ou d'un BERLIOZ), aux **emprunts littéraires** (d'un SCHUMANN) et **aucune de ses œuvres n'a un caractère vraiment descriptif** (les intentions extra-musicales prêtées à certaines le furent après coup).

C. **Pièces de forme classique :**

— **Sonates** (3) *(La 2e dite « funèbre », en si b. mineur).*

— **Concerti** pour piano et orchestre (2).

II. — AUTRES ŒUVRES *(de jeunesse pour la plupart, peu connues).*

— Mélodies.

— Trio, pages pour violoncelle et piano...

● Son art **raffiné** et **intérieur** est avant tout **adapté aux salons parisiens** du règne de Louis-Philippe, que CHOPIN fréquenta assidûment et où il rencontra l'élite intellectuelle et artistique du romantisme (Sand, Balzac, Musset, Delacroix, Liszt...)

● Toutefois, nombre de ses grandes pages (polonaises, ballades) laissent transparaître **ses origines slaves** (par sa mère) et **évoquent sa nostalgie à l'égard de la Pologne.**

49. — *Liszt.*

II. — LISZT

Voir S. V. 3e : nos 21, 73, 74.

LES AUDITIONS — M.M. : ex. des *Préludes* .....

.....

.....

.....

.....

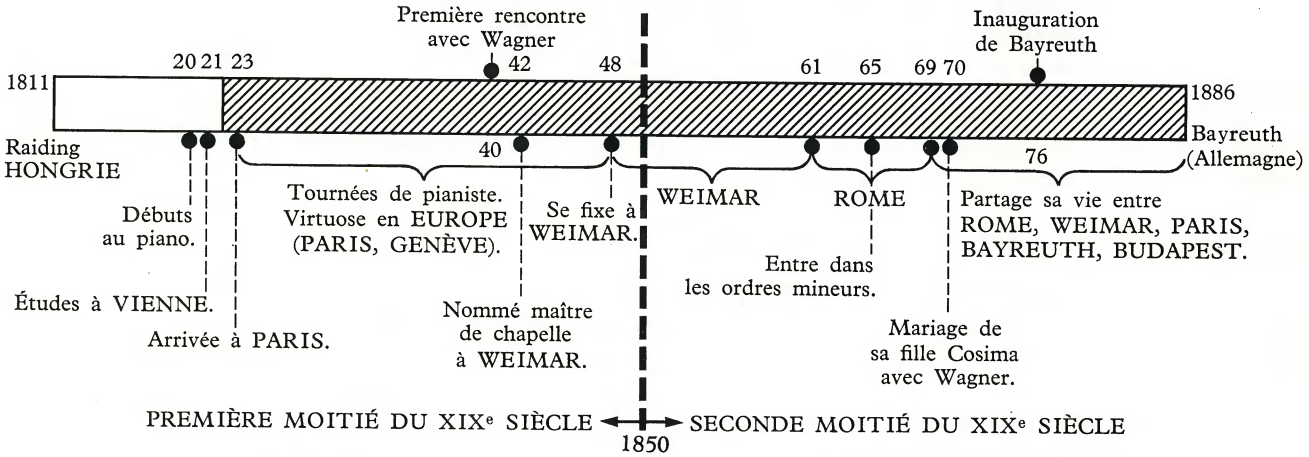
.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE

« Cher Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre sagesse, en quelque lieu, que vous soyez dans les splendeurs de la Ville éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs que console Gambrinus, improvisant des chants de délectation, ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, chantre de la Volupté et de l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité ! »

(BAUDELAIRE : « *le Tyrse* », à Franz Liszt.)



SES ŒUVRES

I. — VOCALES

Religieuses :

— **Messes** *(messe de Gran)*

— **Oratorios** *(Christus, légende de sainte Elisabeth).*

II. — INSTRUMENTALES

A. — **Pour piano :**

— Années de pèlerinage *(Jeux d'eau à la Villa d'Este).*

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste-virtuose prodigieux,** il fait **progresser considérablement la technique de son instrument** et la **virtuosité** est **présente** dans la plupart de ses œuvres.

● D'un **romantisme** plus **extérieur,** plus **brillant** que celui de CHOPIN, il fait du piano un **instrument de concert** (il est le créateur du récital

— Harmonies poétiques et religieuses.
— Etudes transcendantes *(la Campanella)*.
— Deux légendes : *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux, Saint François de Paule marchant sur les flots.*
— Caprices poétiques *(« Leggerezza »), « un sospiro »)*.
— Galop chromatique.
— Sonate (1).
— Rapsodies hongroises (19). *Parmi les plus célèbres : la 2e (orchestrée), la 6e, la 12e (marche de Rakosczky)*.
— Transcriptions, paraphrases, variations sur des extraits d'opéras *(Don Juan...)*.

B. **Pour orchestre :**
— **Concerti** (2) pour piano.
— Danse macabre, fantaisie hongroise pour piano et orchestre.
— Méphisto-valse.
— **Symphonies** avec chœurs : *Faust Symphonie, Dante Symphonie.*
— **Poèmes symphoniques** (voir p. 34) (12) : *Les Préludes, Mazeppa...*

de piano) capable de s'opposer à tout un orchestre le cas échéant.

● Il est le **créateur de la forme romantique du poème symphonique** (voir p. 34) et ses œuvres orchestrales dénotent toutes le même **souci de l'effet sonore,** du **contraste** ainsi que de la **référence littéraire** servant de base à une interprétation musicale (Dante, Pétrarque, Gœthe, Hugo, Lamartine...).

● Son **rayonnement personnel** fut **considérable dans le monde musical du** XIXe siècle. Ami et admirateur sincère de BERLIOZ et CHOPIN, il fut le protecteur (puis le beau-père), de WAGNER et sa **générosité** fut souvent **mise au service des jeunes compositeurs** (SAINT-SAENS, FRANCK).

Coller ici le bord gauche de la gravure 101.

III. — UN INSTRUMENT ROMANTIQUE : LE PIANO

Voir S. V. 3e : nos 17, 18, 25, 44, 45, 46, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 97, 109. S.p.l.T. nos 94, 95, 96.

● Le piano était apparu dans la **seconde moitié du** XVIIIe siècle et avait peu à peu supplanté le clavecin
● **Les romantiques en firent leur instrument de prédilection** en raison
— De ses **possibilités expressives :** nuances, toucher, expression...
— De sa double vocation d'**instrument de salon** (convenant aux évocations intimes et se suffisant à lui-même) ou **de concert** (capable de s'opposer à tout un orchestre).
● L'instrument subit au cours du XIXe siècle un certain nombre d'améliorations qui permirent, entre autres, une plus grande rapidité d'exécution (double échappement) ou qui renforcèrent sa puissance, ses moyens expressifs et, plus simplement, sa solidité.

Coller ici le bord gauche de la gravure 98.

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DE PIANO

● Parmi les **précurseurs,** figurèrent les grands noms de la fin du XVIIIe siècle, mais c'est avec BEETHOVEN qu'on peut réellement parler d'une littérature du piano, entièrement distincte de celle du clavecin.

Celui-ci adapta la forme classique de la **sonate** à l'instrument nouveau et en **élargit** considérablement **le cadre** (dernières grandes sonates : *opus* 106, 110, 111).

HAYDN, MOZART, CLEMENTI (XVIIIe siècle)
BEETHOVEN (voir p. 7).

● Tout en continuant à écrire quelques sonates (en petit nombre), les **romantiques** préféreront :

— Soit des **formes plus libres,** plus courtes, et souvent de caractère **improvisé** (sans construction précise) : *impromptus, préludes, nocturnes, intermezzi, etc.*, parfois aussi **descriptives** (LISZT, SCHUMANN), particulièrement à leur place dans les salons de l'époque.

— Soit des **concerti pour piano et orchestre,** destinés aux salles de concerts et qui leur permettaient de donner libre cours à une expression souvent débordante.

SCHUBERT (voir p. 9).
MENDELSSOHN (voir p. 23).
SCHUMANN (voir p. 24).
CHOPIN (voir p. 30).
LISZT (voir p. 31).
BRAHMS (voir p. 25).

• Les compositeurs **modernes** exploiteront les apports des romantiques, mais en exigeant une **technique toujours plus poussée** notamment dans le domaine du **toucher** de l'instrument (modification de la sonorité).

La virtuosité n'est plus une fin en soi, mais elle est au service d'une expression musicale parfois complexe et qui **sollicite toutes les ressources du piano.**

FAURÉ (voir p. 81).
DEBUSSY (voir p. 79).
RAVEL (voir p. 80).
BARTOK (voir p. 67).
PROKOFIEV (voir p. 57).
ALBENIZ (voir p. 71).
POULENC (voir p. 87).

QUELQUES GRANDES PAGES POUR PIANO

N. B. — *L'élève placera dans le tableau ci-dessous les œuvres pour piano étudiées ou entendues en classe ou, le cas échéant, les pages qu'il connaît.*

	Titres des œuvres	Noms des auteurs	Epoques auxquelles ils appartiennent
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			
19			

a) *Coller ici le bord droit de la gravure 87.* — b)

LE PIANO JUGÉ ET APPRÉCIÉ PAR UN DE SES PLUS GRANDS MAITRES : LISZT

« *Le piano est pour moi ce que le navire est pour le marin et le cheval pour l'Arabe. Plus encore, ma langue, ma vie, mon « moi ». Ma passion fait vibrer ses cordes et son clavier participe intimement à mes différents états d'âme. Pour moi, l'importance du piano est énorme, il me tient lié par des chaînes que je ne pourrai jamais briser. A mon avis, c'est lui qui tient le plus haut poste dans la nombreuse famille des instruments musicaux. Parmi eux, il est le plus complexe et le seul qui progresse continuellement et qui se perfectionne chaque jour. Son extension est de plus de sept octaves, donc dépasse celle du plus grand orchestre, et les dix doigts d'un homme suffisent à manœuvrer cet énorme matériel sonore, tandis que l'orchestre nécessite le travail de cent exécutants. Nous pouvons imiter les accords d'une harpe, chanter comme les violons, détacher, lier, exécuter sur le même piano des milliers et des milliers de traits divers qui auparavant n'étaient possibles que sur beaucoup d'instruments divers. Le piano a, plus qu'aucun autre instrument, la possibilité de participer à la vie de l'homme, et cependant vit d'une vie bien à lui et a un développement personnel...* »

(LISZT : « *Gazette musicale* », 1837.)

IV. — UNE FORME NOUVELLE : LE POÈME SYMPHONIQUE

Voir S. V. 3e : nos 21, 26, 29, 93, 100, 102, 113.

DÉFINITION ET CARACTÈRES

● C'est une œuvre **pour orchestre,**
sans forme définie et généralement en **une seule partie, écrite à partir d'un élément littéraire :** poème, texte, légende, argument, idée, symbole...

● La musique d'un poème symphonique (qui n'est jamais vocale) peut :
— **Décrire** ou **évoquer** simplement un paysage (*la Moldava* de SMETANA),
— **Suivre un texte** littéraire précis et l'évoquer par ses moyens propres (*la Danse macabre* de SAINT-SAENS, *Mazeppa* de LISZT) ;
— **S'inspirer d'un texte** mais le commenter plus librement (*l'Apprenti sorcier* de DUKAS) ;
— Partir d'une **légende** ou d'un **programme** et le **raconter** par le truchement de l'orchestre (*Une nuit sur le Mont Chauve* de MOUSSORGSKY) ;
— Ne retenir **pour prétexte** qu'une **idée philosophique** vague (*Mort et Transfiguration, Ainsi parla Zarathoustra* de Richard STRAUSS, *les Préludes* de LISZT).

ORIGINES ET ÉVOLUTIONS

● Il trouve ses **origines** dans les œuvres descriptives qui le précédèrent, principalement *la Symphonie pastorale* de BEETHOVEN et la *Symphonie fantastique* de BERLIOZ.

Celles-ci conservent des attaches avec la symphonie classique, mais tout en contenant déjà quelques-unes des caractéristiques du poème symphonique (titres, programme, description...).

BEETHOVEN (voir p. 7).
BERLIOZ (voir p. 16).

● Le véritable poème symphonique fut **créé** par LISZT vers le milieu du XIXe siècle et connut des illustrateurs en France, en Russie et en Europe centrale dans la seconde moitié du siècle.

LISZT (voir p. 31).
SMETANA (voir p. 66).
SAINT-SAENS (voir p. 46).
FRANCK (voir p. 46).
MOUSSORGSKY (voir p. 55).
BORODINE (voir p. 54).
RIMSKY-KORSAKOV (voir p. 55).

● A l'exception de ceux de R. STRAUSS, les poèmes symphoniques sont **peu nombreux au XXe siècle** (quelques titres isolés le plus souvent). Cette forme tend alors à se confondre avec celle du ballet, voisine dans sa réalisation musicale.

DUKAS (voir p. 82).
RESPIGHI (voir p. 63).
DEBUSSY (voir p. 79).
R. STRAUSS (voir p. 26).
HONEGGER (voir p. 85).

QUELQUES GRANDS POÈMES SYMPHONIQUES.

N. B. — *L'élève placera dans le tableau ci-dessous les titres de poèmes symphoniques connus ou étudiés au cours de sa scolarité ; il mentionnera, s'il y a lieu, le numérotage de la fiche correspondante.*

	Titres des œuvres	Noms des compositeurs	Nature et provenance du support littéraire
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			

ÉTUDE D'UN POÈME SYMPHONIQUE : MAZEPPA de LISZT

L'argument littéraire.

Poème écrit par Victor **Hugo** en mai 1828 extrait des « Orientales ».

Il s'inspire d'une légende slave.

Un jeune guerrier polonais est attaché à un cheval qui, dans un galop fantastique et dans une longue chevauchée, le mène en Ukraine. Il est alors sauvé de la mort par des paysans cosaques qui en font leur chef.

La musique.

Poème symphonique écrit par Liszt en 1851. (Le titre figurait déjà en 1841 dans une de ses études d'exécution « transcendante » pour piano).

Liszt ne suit pas exactement le poème d'**Hugo.** Il n'en retient au passage que quelques aspects et en développe **surtout les deux derniers vers.**

EXTRAITS DU POÈME

Strophe 3 :

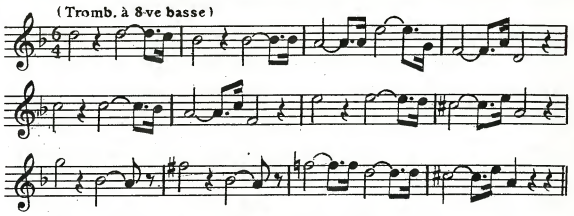
Un cri part ; et soudain voilà que par la plaine
Et l'homme et le cheval, emportés, hors d'haleine,
Sur les sables mouvants,
Seuls, emplissant de bruit un tourbillon de poudre
Pareil au noir nuage où serpente la foudre,
Volent avec les vents !

. . . . . .

— Accord strident de tous les vents *(un cri part...)*.

— Mouvement continu en triolets de croches puis doubles-croches aux cordes *(l'homme et le cheval... volent avec les vents)*.

— Apparition du **thème** principal de Mazeppa aux cuivres et cordes graves (tromb., violoncelles, contrebasse).



— Reprises et variations du thème *(développement et déroulement de la longue chevauchée)*.

1° Par tous les vents.

2° Par hautbois, cor anglais et trompette, puis flûte et basson « espressivo dolente » *(les souffrances de Mazeppa)*.

3° Par les bois, sur orchestration de plus en plus fournie et complexe.

4° Par cuivres et cordes graves, identique à la première apparition du thème.

5° Par tous les bois et cordes « fff ».

Strophes 14 et 15 :

Enfin, après trois jours d'une course insensée,
Après avoir franchi fleuves à l'eau glacée,
Steppes, forêts, déserts,
Le cheval tombe aux cris des mille oiseaux de proie,
Et son ongle de fer sur la pierre qu'il broie
Eteint ses quatre éclairs.

Voilà l'infortuné gisant, nu, misérable,
Tout tacheté de sang, plus rouge que l'érable
Dans la saison des fleurs.
Le nuage d'oiseaux sur lui tourne et s'arrête ;
Maint bec ardent aspire à ronger dans sa tête
Ses yeux brûlés de pleurs.

. . . . . .

— Ralentissement du rythme et allégement progressif de l'orchestration. 3 notes (la) à la timbale seule. Silence, point d'arrêt *(arrêt du cheval et chute de Mazeppa)*.

— Fragments déformés et chromatiques du thème, coupés de silences, aux bassons, cors, cordes graves.

— Chute de la phrase aux cordes graves *(épuisement et halètement de Mazeppa)*.

Strophes 16 et 17 :

Eh bien ! ce damné qui hurle et qui se traîne,
Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
Le feront prince un jour...

. . . . . .

Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice.
Un jour, des vieux hetmans il ceindra la pelisse,
Grand à l'œil ébloui ;
Et quand il passera, ces peuples de la tente,
Prosternés, enverront la fanfare éclatante
Bondir autour de lui !

. . . . . .

— Sonnerie de trompettes : 1, puis 2, puis 3, de plus en plus aiguës *(arrivée des Cosaques)*.

— « Allegro maziale », sorte de marche puis de réjouissance populaire par tout l'orchestre *(délivrance du héros par les paysans cosaques)*.

Strophe 23 (dernière du poème) :

. . . . . .

Enfin le terme arrive... Il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi !

— Reprise du thème de Mazeppa par les bois et les cuivres « grandioso » et conclusion brillante de tout l'orchestre *(le héros se relève et devient chef des Cosaques)*.

V. — DOCUMENTATION ET LECTURES

LISZT A TRAVERS SA CORRESPONDANCE (lettres à la comtesse d'Agoult).

L'Existence du virtuose concertiste.

Coller ici le bord gauche de la gravure 63.

« *Cette fatale vocation d'artiste fait mon malheur. Ma vie est desséchante et âpre et morose comme celle du joueur, et le jeu que je joue est long et traînant... Faites-vous idée de ma semaine : avant-hier, 7 heures du matin, arrivé de Glasgow à Edimburgh. Concert le soir. Hier à 11 heures, reparti pour Glasgow (il y a cinq heures de chemin et nous en avons mis six) ; concert le soir. Aujourd'hui revenu à 5 heures de Glasgow ; concert tout à l'heure. Demain matin nous repartons de nouveau pour Glasgow ; concert le soir. Et après avoir passé la nuit en voiture, morning concert à Edimburgh samedi !* » (*1841.*)

« *Les conditions de publicité, comme nous le disions autrefois à nos beaux jours, ont été terriblement absorbantes pour moi ces dernières six semaines : neuf concerts personnels (sans autre morceau sur le programme que les miens et en changeant constamment mes morceaux, ce qui fait un total de quelque cinquante dont il m'a fallu, à mon grand ennui, travailler à neuf un bon tiers), plus trois concerts à Brünn, deux concerts de Cour, cinq concerts de complaisance ou de charité, ce qui fait en tout une vingtaine de corvées publiques... Dans quelques heures je recommencerai à Prague et à la fin du mois à Pesth. Le 18 mai il me faudra aller à Ratibor, ou plutôt à Grätz à l'occasion de la première messe dite par le frère de Lichnovsky et puis revenir à Vienne, tomber sur Presbourg, Oldenbourg, Gratz en Styrie, ce qui me conduira jusqu'à la mi-juin ; après quoi je demande grâce pour un mois ou deux. Mes paperasses demeurent d'ailleurs trop en souffrance et je me sens de terribles démangeaisons d'écrire, malheureusement les choses qu'il me plairait d'écrire ne rapportent guère d'argent (voyez plutôt ce pauvre Berlioz qui au beau milieu de ses succès a bien de la peine à joindre les deux bouts) et il n'y a pas encore de recette trouvée pour gagner 40 ou 50 000 F par an en s'occupant d'œuvres d'art !* » (*1846.*)

Les succès berlinois du musicien.

Coller ici le bord gauche de la gravure 15.

« *Mon premier concert a eu lieu tout à l'heure. Succès inouï. Plus de 800 personnes, c'est-à-dire salle comble. J'ai joué tout seul. Le roi (sans que j'aie fait une seule démarche ni invitation) m'a fait l'honneur d'y venir et m'a beaucoup applaudi. C'est vraiment une exception pour moi, car le deuil de la Cour est très sévère. Je suppose que c'est à M. de Humbold que j'en suis redevable.*

» *Les étudiants m'avaient fait demander par l'intermédiaire de Rellstab si je ne donnerais pas un concert au théâtre, attendu que le prix d'entrée de mes concerts habituels est trop élevé pour leurs bourses. Diverses raisons me font préférer ne point jouer au théâtre maintenant. J'ai donc répondu que j'étais très flatté du désir qu'ils m'exprimaient et que j'avais à cœur de satisfaire amplement à leur demande. Au lieu de me faire prier je les ai priés d'arranger un concert à la salle de l'Université et de fixer le prix des billets à 10 gros (25 sous), me réservant d'envoyer le montant de la recette à la commune de Raiding. Cette proposition, comme vous pensez bien, a été reçue avec acclamations. Le concert a eu lieu hier. La salle était archicomble et j'ai été en quelque sorte obligé de promettre un second concert du même genre, afin de dédommager les étudiants qui n'ont pas pu se procurer de billets cette fois.*

» *Une douzaine de personnes désirant vivement assister à ce spectacle vraiment curieux m'ont décidé à distribuer quelques cartes de visite qui leur ont servi de passeport, en échange desquelles chacune m'a remis un louis d'or, Meyerbeer même deux. La princesse de Prusse, par une attention tout à fait délicate, sans que je l'aie fait prévenir de ce singulier concert, m'a envoyé vingt-cinq louis pour ma commune de Raiding.*

» *Le soir plus de 500 étudiants encombraient la rue et la salle de l'hôtel de Russie (le maître d'hôtel a été presque mis en pièces) et m'ont fait sérénade... Hier on m'a nommé membre de l'Académie de Berlin. Vendredi prochain l'Université et l'Académie me donnent un grand dîner, je crois 150 couverts. Tout ce qu'il y a de distingué à Berlin y assistera.*

» *Samedi après mon concert, les artistes dramatiques me donnent à souper.*

» *Il a été arrêté que tous les étudiants qui pourront faire la dépense d'un cheval m'accompagneront le jour de mon départ de Berlin jusqu'à la première poste. Ils seront probablement plus de 500.* » (*1841-1842.*)

Le musicien et sa Hongrie natale.

« *C'est en définitive ma patrie seule qui m'a placé sur un terrain convenable. A elle seule ma plus profonde reconnaissance, non seulement comme artiste (car à cet égard je dois autant à Vienne) mais comme homme...* » (*1840.*)

« *Pendant mon séjour en Hongrie, j'ai recueilli quantité de fragments à l'aide desquels on recomposerait assez bien l'épopée musicale de cet étrange pays, dont je me constitue le Rhapsode. Les six nouveaux cahiers (une centaine de pages environ) que je viens de publier à Vienne sous le titre collectif de « Mélodies hongroises » (il y en avait déjà pour quatre cahiers il y a six ans) forment un cycle quasi complet de cette épopée fantasque, semi-ossianique (car il y a le sentiment d'une race héroïque évanouie, dans ces chants) et semi-bohémienne. Chemin faisant j'en écrirai encore deux ou trois cahiers pour parachever le tout...* » (*1846.*)

(Correspondance de Liszt avec Mme d'Agoult, recueillie par D. Ollivier. Editions Grasset, Paris.)

Ch. 6. — WAGNER ET LA RÉFORME DU DRAME LYRIQUE

50. — *Wagner.*

I. — WAGNER

Voir S. V. 3e : nos 23, 79, 80, 81.
S.p.l.T. nos 104, 105.

LES AUDITIONS — M.M. : *Romance à l'étoile* (ex. de *Tannhauser*).....

.....

.....

.....

.....

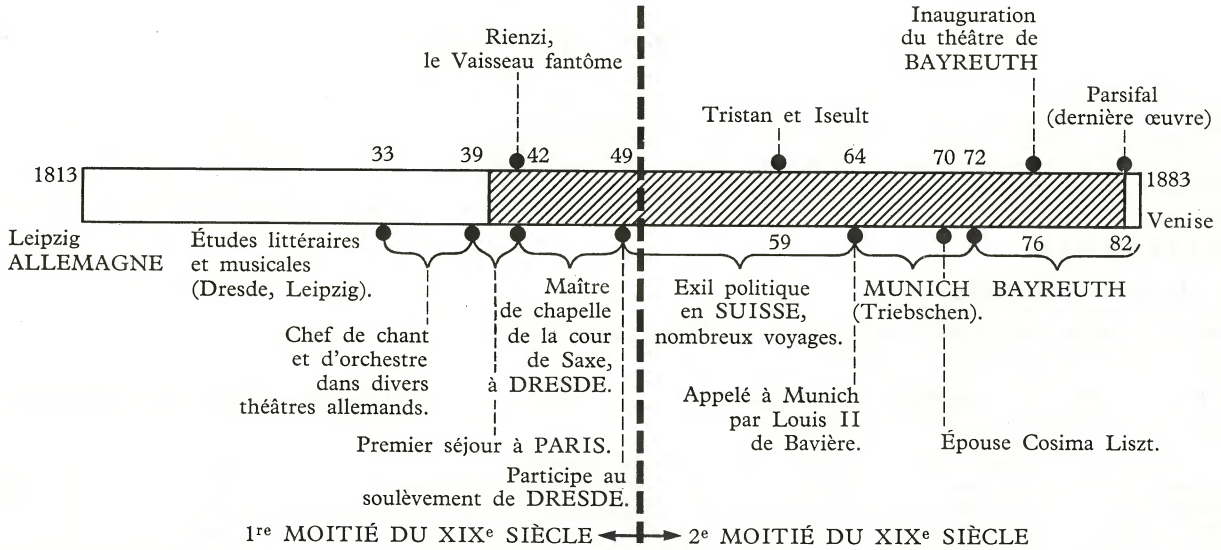
.....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« *Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à « peindre » l'espace et la profondeur matériels et spirituels. C'est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n'ont pu s'empêcher de faire en plusieurs occasions. Il possède l'art de traduire par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium...*

» *Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme...*

» *Dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui...* »

(BAUDELAIRE : « *Tannhäuser à Paris* », 1861.)

SES ŒUVRES

I. — LES DRAMES LYRIQUES (Opéras)

A. 1833-42. *(Débuts, influences italiennes, de Weber, de Meyerbeer.)*
— *Rienzi.*

B. 1842-50. *(Apparition de sa personnalité mais cadre toujours traditionnel).*
— *Le Vaisseau fantôme.*
— *Tannhäuser.*
— *Lohengrin.*

C. 1850-82. *(Grands chefs-d'œuvre, mise en place de la réforme).*
— **La Tétralogie** *(l'Anneau du Niebelung).*
4 opéras : *l'Or du Rhin.*
la Walkyrie.
Siegfried.
le Crépuscule des dieux.
— *Tristan et Iseult.*
— *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.*
— *Parsifal.*

AUTRES ŒUVRES

Mélodies *(Wesendonck Lieder).*
Ouverture de *Faust.*
Poème symphonique *(Siegfried Idyll).*

SON RAYONNEMENT

● **Influencé** tout d'abord par WEBER et MEYERBEER, il **rénova entièrement l'art lyrique.** Il imposa peu à peu sa réforme au monde musical et sa **domination** fut **écrasante sur les générations de musiciens de la fin du siècle,** tant en Allemagne qu'à l'étranger.

● Il lutta pour la **reconstitution d'un spectacle total où tous les éléments** (musique, livret, mise en scène, décors...), étroitement liés, **participent à la compréhension de sujets universels,** voire **philosophiques.**

● Le compositeur se double d'un homme de **théâtre** (chef d'orchestre, metteur en scène), d'un **philosophe** et d'un **homme de lettres :** livrets de ses drames lyriques écrits par lui -même, ouvrages divers (art et religion, art et révolution, opéra et drame...).

● Son **rayonnement** fut tel, qu'outre **ses nombreux imitateurs,** il **provoqua de vives réactions** de la part de compositeurs français (FAURÉ, DEBUSSY) et fut ainsi, plus ou moins directement, **à l'origine des différentes formes d'art lyrique contemporain.**

II. — LA RÉFORME WAGNÉRIENNE

« Je me demandai quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect, et afin de ne point m'aventurer trop dans l'examen de cette question, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne...
» Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que 30 000 Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie...»
(WAGNER : « *Lettre à Berlioz* », 1860. *Citée par* BAUDELAIRE.

SES ÉLÉMENTS

Dans le domaine littéraire (livret) :

● **Il évoque de grands problèmes de l'humanité** (foi, rédemption, amour, jalousie...) et toutes ses œuvres traitent de problèmes philosophiques.

● **Il utilise des légendes allemandes** *(la Tétralogie)* ou des traductions de **légendes médiévales françaises** *(Tristan et Iseult, Parsifal).*

« La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants... Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire... »
(WAGNER. *Texte cité par* BAUDELAIRE.)

● **Il écrit lui-même les livrets** de ses drames lyriques, d'où une **cohésion totale entre le texte et la musique** (essai déjà tenté par BERLIOZ).

Dans le domaine musical :

● La musique n'est pas seulement un élément juxtaposé au spectacle ; **elle fait partie intégrante de l'action,** d'où élimination progressive de tout ce qui nuit à l'évolution du drame. Il **supprime ainsi peu à peu :**

— **La division** de l'acte **en scènes,** au profit d'une **mélodie continue** (conséquence : disparition des applaudissements et des « bis » au milieu d'un acte).

— **Les airs à effet** (de bravoure, à l'italienne) et leur substitue un chant qui tient à la fois de la mélodie et du récitatif.

— **Les chœurs et les ballets** lorsque ceux-ci ne sont pas expressément justifiés par l'action.
— **L'ouverture développée** et plus ou moins démesurée, pour lui substituer un simple **prélude** avant le lever du rideau *(Lohengrin, Parsifal...)*.

« Le spectateur, préparé et résigné à ne chercher « aucun de ces morceaux détachés qui, engrenés l'un après l'autre sur le fil de quelque intrigue, composent la substance de nos opéras habituels », pourra trouver un singulier intérêt à suivre pendant trois actes la combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile et poétiquement intelligente, avec laquelle Wagner, « au moyen de plusieurs phrases principales », a serré un « nœud mélodique » qui constitue tout son drame. Les replis que font ces phrases, en se liant et s'entrelaçant autour des paroles du poème, sont d'un effet émouvant au dernier point... »
(LISZT : « *Ouvrage sur Lohengrin et Tannhäuser.* Cité par BAUDELAIRE ».)

● **Une unité plus grande** est réalisée par la **généralisation du leitmotiv** (voir p. 9) qu'il attribue aussi bien aux personnages qu'aux objets ou aux idées et qui constitue toute la trame orchestrale de l'œuvre.

« Wagner, par un procédé qu'il applique d'une manière tout à fait imprévue, réussit à étendre l'empire et les prétentions de la musique. Peu content du pouvoir qu'elle exerce sur les cœurs en y réveillant toute la gamme des sentiments humains, il lui rend possible d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion, et la dote d'un sens moral et intellectuel... Il dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales, et ces mélodies se font jour, « dans le chant ou dans l'accompagnement « chaque fois que les passions et les sentiments qu'elles expriment sont mis en jeu... Les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole... »
(LISZT : *ibid.*)

● **La disposition nouvelle de l'orchestre de Bayreuth** (voir ci-après) lui permet d'**augmenter** fortement le **nombre des instruments,** notamment des **cuivres,** sans couvrir pour autant la voix des interprètes.

● L'orchestre ne se contente plus d'accompagner le chant. Grâce à son importance nouvelle et à la présence des « leitmotive », **il devient un élément expressif,** un véritable **personnage collectif** qui dialogue avec le chanteur et donne à l'ensemble la couleur dramatique voulue.

SON CHAMP D'APPLICATION : LE THÉATRE DE BAYREUTH

80. — *La fosse d'orchestre du théâtre de Bayreuth.*

● WAGNER s'était toujours heurté, dans l'application de ses idées, aux habitudes et aux traditions bien établies des théâtres lyriques, au souci, de la part des directeurs, de ménager le public et les abonnés (voir lecture : WAGNER à Paris) à la disposition peu commode de la plupart des salles, scènes et fosses d'orchetre....

● Il eut la chance unique pour un compositeur, et grâce à l'appui financier du roi Louis II de Bavières et de Liszt, de pouvoir faire construire son propre théâtre. Il en choisit l'emplacement (Bayreuth, en Bavière), élabora les plans, surveilla la construction, assuma la direction tout en y réalisant lui-même les mises en scène de ses œuvres (voir lectures).

● La vitalité du théâtre de Bayreuth fut maintenue après la mort de WAGNER par sa femme Cosima, son fils Siegfried, et, actuellement, ses petits-fils Wolfgang et Wieland Wagner. Ceux-ci organisent chaque année (au mois d'août) un festival des œuvres du maître qui constitue un véritable « pèlerinage musical » et attire les musiciens et les mélomanes du monde entier.

Quelques données historiques et techniques *(Extraits d'un rapport de bourse « Zellidja », réalisé sur place par un élève de 1re du lycée de Rouen : G. Birembaut.)*

Le Projet.

(On trouve nettement définies les idées de Wagner sur la construction d'un théâtre dans la préface de la première édition du poème de « l'Anneau du Niebelung » en 1863) : « Mon principal souci était qu'une telle représentation soit libérée des influences du répertoire de nos théâtres permanents. En conséquence, je pensais à une des petites villes d'Allemagne qui fut favorablement située, capable d'accueillir une affluence inhabituelle de visiteurs ; une ville où il n'existerait pas de heurts avec un théâtre permanent, et où on ne rencontrerait pas le véritable public de théâtre de nos grandes villes et ses habitudes bien connues. Là, on ferait bâtir un théâtre provisoire, aussi simple que possible, peut-être entièrement en bois, avec l'intérieur simplement aménagé pour des buts artistiques. J'ai discuté avec un architecte plein d'expérience et de talent qui envisage un auditorium ayant la forme d'un amphithéâtre et le grand avantage d'un orchestre couvert. Là, dans les premiers mois du printemps, les meilleurs chanteurs des

Coller ici le bord droit de la gravure 61.

Coller ici le bord gauche de la gravure 18.

opéras allemands, libérés de tous engagements, viendraient se rencontrer pour répéter les diverses parties de mon œuvre théâtrale. Les représentations, je les compte au nombre de trois, devraient être données à des dates fixées, et les invitations devraient être envoyées au public à travers l'Allemagne. Car, comme pour nos festivals de grande musique, les représentations devraient chercher à combler, non seulement le public local d'une ville, mais tous les amis de l'art, qu'ils soient proches ou éloignés. »

La réalisation.

En avril 1871, accompagné par Cosima, Wagner fit son premier grand voyage à travers le nouvel empire allemand. Le second jour de ce voyage, il visita Bayreuth. Tout de suite il aima cette ville de la haute Franconie, qu'arrose le Roter Main...

« Bayreuth et ses environs ont complètement répondu à mes espérances, de telle sorte que je chéris le ferme désir de m'installer ici et de m'occuper de la représentation de mon œuvre. »

Les premiers pourparlers avec les autorités de la ville, à la fin de l'automne 1871, concernèrent la question de l'emplacement...

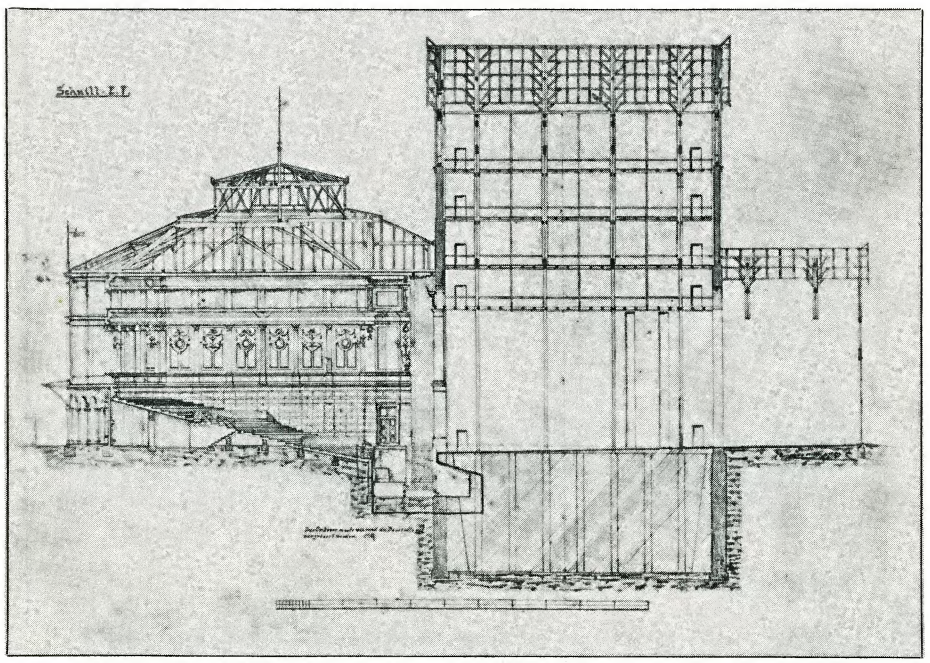
L'histoire de la construction du Festspielhaus est marquée par trois événements d'importance : la pose de la première pierre en 1872, la cérémonie de 1873 qui célèbre l'achèvement de la toiture et la cérémonie d'ouverture en 1876 (en présence de l'empereur d'Allemagne, Guillaume Ier)...

Les premières impressions.

Comparé aux splendeurs des grands théâtres européens, le « Festspielhaus » (théâtre du Festival) de Bayreuth n'est qu'un simple bâtiment utilitaire ; tel qu'il est, il désapointera beaucoup de ceux qui ne sont pas avertis de son histoire et de sa fin première, quand ils le découvriront. Vu au milieu de la campagne franconienne qu'il domine un peu, cet édifice peut faire penser à une usine...

Ce théâtre, qui avait été bâti avec une dévotion restée unique et avait été sanctifié par une tradition de quatre-vingt-cinq ans, est en vérité seulement une construction provisoire, en même temps qu'un reproche « vivant » à cette nation qui ne réussit pas à réaliser les espérances de son fondateur. Cette nation devait en effet recouvrir l'édifice avec les matériaux les plus beaux dans un style « massif » comme les grands théâtres de Munich...

Quelques caractéristiques techniques *(Exemple d'organisation d'un théâtre lyrique).*



La salle du Festspielhaus, conçue en amphithéâtre, comporte plus de 1 800 places assises.

La scène mesure, à partir de la rampe, 25 mètres de fond (la longueur totale de l'édifice étant de 94 mètres). L'utilisation du fond de la scène permet d'atteindre 38 mètres de profondeur. Le plateau a 21 mètres de large. La hauteur jusqu'au-dessus de scène est de 30 mètres ; le dessous de scène a une profondeur de 10 mètres ; l'ouverture de scène a 12,75 mètres de large et 12 mètres de haut. Le fond de scène a une superficie de 1 600 mètres carrés.

Le personnel artistique et technique comprend la direction musicale, les assistants, les techniciens de scène et les électriciens, les divers ateliers, l'administration artistique et commerciale. En outre, nous compterons les chœurs (130) et l'orchestre (160). Le total se monte à 600 personnes, sans compter pour certaines représentations le chœur auxiliaire de Bayreuth (100) et 120 personnes (enfants et adultes) pour la figuration.

L'orchestre du Festival est formé par un choix des instrumentistes les plus réputés des théâtres d'opéra et des sociétés de concerts allemands... Celui-ci avait en 1876 un effectif de 115 artistes. Ce chiffre fut porté entre-temps, selon les programmes à 125. Aujourd'hui l'effectif complet est de 160 musiciens.

Le personnel artistique proprement dit rassemble quantité de nationaux et d'étrangers, ce qui oblige à ramasser les répétitions sur un espace de temps de quelques semaines. En 1952, on a compté 500 répétitions de solistes, 65 répé-

titions sur scène avec piano, 21 avec orchestre, 17 répétitions d'orchestre seul, 39 de chœurs, 7 générales, et de nombreuses répétitions d'éclairage, qui avaient commencé quatre semaines avant les musicales...

L'acoustique du Festspielhaus, unique au monde, est sans aucun doute ce qu'on remarque et apprécie le mieux au cours des représentations. Cette acoustique est sans conteste la réalisation la plus parfaite de l'idéal sonore de Wagner. Celui-ci partait, avant toute chose, de l'orchestre :

« L'exigence que je fis valoir, d'un orchestre invisible, inspira immédiatement au génie de l'architecte célèbre (Semper) avec lequel il m'était donné d'en débattre, l'intuition de l'espace vide qui devait s'interposer entre les rangs du public et le proscénium. Nous l'appelâmes « l'abîme mystique », parce que sa fonction était de séparer la réalité de l'idéalité. »

Cet abaissement de l'orchestre, considéré comme la plus durable des réformes wagnériennes, a des effets acoustiques très intéressants. La fusion est le trait caractéristique de l'idéal sonore wagnérien. Nos connaissances actuelles en acoustique reconnaissent dans la disposition couverte de l'orchestre un moyen d'éviter un rayonnement direct et d'obtenir une homogénéité plus parfaite de l'ensemble des instruments ainsi qu'une perte des fréquences suraiguës... Wagner eut l'intuition de toutes ces choses bien avant que notre science de l'acoustique en ait fait l'objet de calculs...

Coller ici le bord droit de la gravure 70.

III. — LECTURES

L'ÉCHEC DE TANNHAUSER A PARIS EN 1861 (commenté par Baudelaire).

Coller ici le bord gauche de la gravure 64.

« Avouons tout de suite la raison principale (de cet échec), dominante : l'opéra de Wagner est « un ouvrage sérieux », demandant une attention soutenue ; on conçoit tout ce que cette condition implique de chances défavorables dans un pays où l'ancienne tragédie réussissait surtout par les facilités qu'elle offrait à la distraction. En Italie, on prend des sorbets et l'on fait des cancans dans les intervalles du drame où la mode ne commande pas les applaudissements ; en France, on joue aux cartes. »

Le décret qui venait de rendre quelques libertés au journal et à la parole ouvrait carrière à une turbulence naturelle, longtemps comprimée, qui s'est jetée, comme un animal fou, sur le premier passant venu. Ce passant, c'était le « Tannhauser », autorisé par le chef de l'Etat et protégé ouvertement par la femme d'un ambassadeur étranger. Quelle admirable occasion ! Toute une salle française s'est amusée pendant plusieurs heures de la douleur de cette femme et, chose moins connue, Mme Wagner elle-même a été insultée pendant une des représentations. Prodigieux triomphe !

Une mise en scène plus qu'insuffisante, faite par un ancien vaudevilliste, une exécution molle et incorrecte de la part de l'orchestre ; un ténor allemand sur qui on fondait les principales espérances, et qui se met à chanter faux avec une assiduité déplorable ; une Vénus endormie, habillée d'un paquet de chiffons blancs, et qui n'avait pas plus l'air de descendre de l'Olympe que d'être née de l'imagination chatoyante d'un artiste du Moyen Age ; toutes les places livrées, pour deux représentations, à une foule de personnes hostiles ou, du moins, indifférentes à toute aspiration idéale, toutes ces choses doivent être également prises en considération.

... Enfin, la question du ballet, élevée à la hauteur d'une question vitale et agitée pendant plusieurs mois, n'a pas peu contribué à l'émeute. « Un opéra sans ballet ! qu'est-ce que cela ? », disait la routine... « Prenez-garde ! disait lui-même à l'auteur le ministre alarmé. On a fait manœuvrer sur la scène, en manière de consolation, des régiments prussiens en jupes courtes, avec les gestes mécaniques d'une école militaire... »

Ainsi, ce n'est pas une raison littéraire, mais simplement l'inhabileté des machinistes qui a nécessité la suppression de tout un tableau...

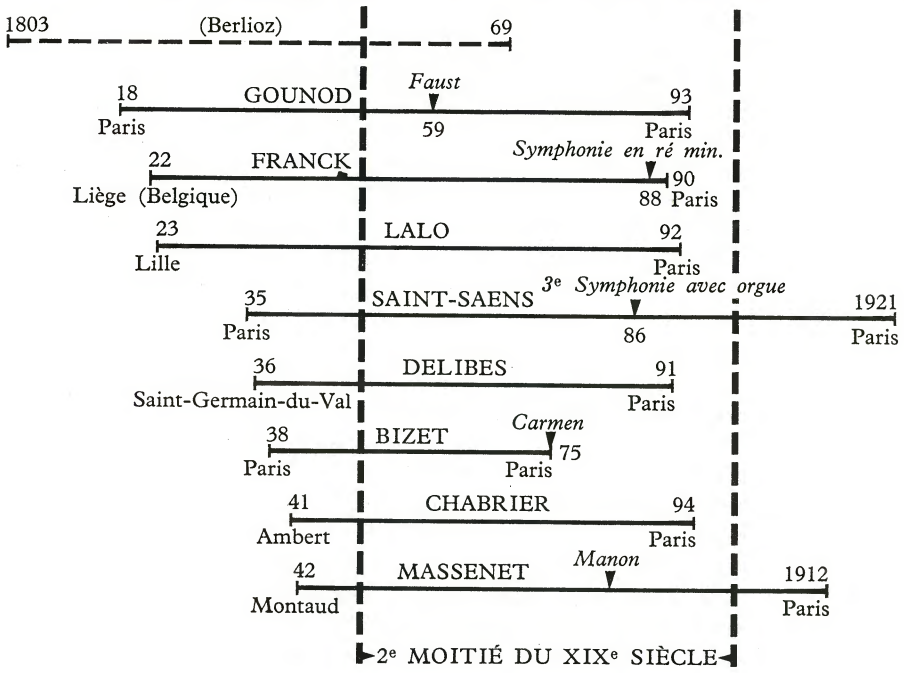
On espérait arracher à ces enragés leur victime en la présentant au public un dimanche, c'est-à-dire un jour où les abonnés et le Jockey-Club abandonnent volontiers la salle à une foule qui profite de la salle libre et du loisir. Mais ils avaient fait ce raisonnement assez juste. « Si nous permettons que le succès ait lieu aujourd'hui, l'administration en tirera un prétexte suffisant pour nous imposer l'ouvrage pendant trente jours. » Et ils sont revenus à la charge armés de toutes pièces, c'est-à-dire des instruments homicides confectionnés à l'avance. Le public, le public entier, a lutté pendant deux actes, et dans sa bienveillance, doublée par l'indignation, il applaudissait non seulement les beautés irrésistibles, mais même les passages qui l'étonnaient et le déroutaient, soit qu'ils fussent obscurcis par une exécution trouble, soit qu'ils eussent besoin, pour être appréciés, d'un impossible recueillement. Mais ces tempêtes de colère ou d'enthousiasme amenaient immédiatement une réaction non moins violente et beaucoup moins fatigante pour les opposants...

Aussi, de tous côtés, abondent maintenant les plaintes ; chacun voudrait voir l'ouvrage de Wagner, et chacun crie à la tyrannie. Mais l'administration a baissé la tête devant quelques conspirateurs et on rend l'argent déjà déposé pour les représentations suivantes. Ainsi, spectacle inouï s'il en peut exister toutefois de plus scandaleux que celui auquel nous avons assisté, nous voyons aujourd'hui une direction vaincue qui, malgré les encouragements du public, renonce à continuer des représentations des plus fructueuses... »

(BAUDELAIRE. Avril 1861.)

Coller ici le bord droit de la gravure 69.

Ch. 7. — LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE



I. — LE RENOUVEAU LYRIQUE

Voir S. V. 3e :
nos 35, 36, 41, 84, 89, 90.
S.p.l.T. nos 107, 108, 109.

LES AUDITIONS — M.M. :

Chœur des soldats (ex. de *Faust*) ; *Mireille* (Gounod) ; *Clair de lune* (ex. de *Werther*) (Massenet) .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

LES ÉLÉMENTS DE CE RENOUVEAU

- **Impulsion donnée par les ouvrages de** BERLIOZ, malgré l'incompréhension dont ils furent (et demeurent) victimes.
- **Disparition de l'influence italienne** qui dominait la musique lyrique française dans la première partie du siècle : cette influence se manifestait surtout dans les airs à vocalises et les ornements du chant. Sa disparition sera progressive et certains airs de bravoure de GOUNOD *(Mireille, Roméo et Juliette)* contiendront encore des passages de virtuosité.
- **Abandon des sujets romantiques, historiques et grandiloquents :** les musiciens se tourneront vers les peintures de caractères, l'évocation de personnages types (Faust, Mireille, Carmen, Manon...) simplifiés et mis à la portée du grand public.
- **Introduction en France, vers la fin du siècle, des théories wagnériennes.** Malgré les oppositions du début, les ouvrages de WAGNER vont s'imposer en France et sa réforme influencera profondément les derniers opéras du siècle (*Gwendoline* de CHABRIER, *Fervaal* de VINCENT D'INDY, etc.).
- **Évolution de l'opéra-comique vers une confusion de plus en plus grande avec l'opéra,** notamment dans le sujet (*Carmen* est un opéra-comique). Le seul critère de distinction sera la **présence** (parfois minime) **de texte parlé dans l'opéra-comique.**

Ce rapprochement opéra opéra-comique coïncidera avec **l'apparition en France de l'opérette,** qui prendra plus ou moins la place de l'opéra-comique du XVIIIe siècle.

« Il y a toujours eu entre l'opéra à grand spectacle et l'opéra-comique une sorte d'antagonisme qui s'accuse aujourd'hui de la façon la plus curieuse et la plus inattendue. Tandis que l'opéra proprement dit restait fixé sur un terrain immuable et ne sortait pas des traditions grandiloquentes qui, peu à peu, ont fait de son répertoire une sorte de guignol épique, la pièce avec chant tendait de plus en plus à empiéter sur son domaine et à s'approprier, en les interprétant à sa manière, une foule de sujets tragiques. La simple comédie à ariettes, imaginée par Favart, était déjà comédie dramatique au temps de Grétry et de Monsigny, et si l'« opéra buffa » de Rossini la fit un moment dévier de sa route, elle la reprit bientôt pour devenir la comédie musicale contemporaine, c'est-à-dire une sorte d'opéra où le parlé alterne avec les morceaux, comme on le voit dans les ouvrages de Gounod et d'Ambroise Thomas...

L'opéra-comique est gai avec Auber et Adam, sentimental et poétique avec Félicien David et ses imitateurs, mélodramatique avec Hérold et Halévy, bourgeois et larmoyant avec Victor Massé et Ambroise Thomas, mais constamment il tend à élargir le petit cadre de la comédie intime et à devenir cette sorte d'opéra avec parlé dont « Carmen » et « Mignon » sont des types si caractéristiques. De sorte que peu à peu le public musical moyen s'est habitué à y voir un opéra moins solennel, moins ennuyeux, un opéra dans lequel on comprend la pièce, grâce au parlé, et la musique grâce à la pièce. Et ce public s'y plaît davantage qu'aux solennelles tragédies chantées qui lui semblent à tel point confuses qu'il ne peut les comprendre que le livret sous les yeux... »

(Paul DUKAS, 1898. Op. cité.)

Coller ici le bord gauche de la gravure 71.

LES COMPOSITEURS

● **Trois noms dominent** le renouveau lyrique français :

GOUNOD (1818-1893).

« Beaucoup de gens sans parti pris, c'est-à-dire qui ne sont pas musiciens, se demandent pourquoi l'Opéra s'obstine à jouer « Faust ». Il y a à cela plusieurs raisons dont la meilleure est que l'art de Gounod représente un moment de la sensibilité française. Qu'on le veuille ou non, ces choses-là ne s'oublient pas... » (DEBUSSY : « *Monsieur Croche antidilettante.* ». Op. cité.)

26. — *Gounod.*

« Gounod a eu de son vivant cette joie qui fut refusée à tant de maîtres illustres : se voir compris de la foule et triompher de ses préventions. C'est d'ailleurs parce qu'il a exprimé en mélodies caractéristiques des états d'âme familiers à la généralité que Gounod a remporté les succès qui ont fait sa gloire... A certains moments toutes les jeunes filles sont plus ou moins Marguerite, et tous les jeunes gens sont plus ou moins Faust ; à tous Gounod a su par sa musique exprimer admirablement leurs rêves secrets et leurs désirs inavoués, tant Marguerite est bien la jeune fille, tant Faust est bien le jeune homme... »

(Paul DUKAS, 1893. Op. cité.)

SES ŒUVRES LYRIQUES

— *Faust* (1859, *d'après Gœthe*).

— *Mireille* (*d'après Mistral*).

— *Roméo et Juliette* (*d'après Shakespeare.*)

SON RAYONNEMENT

● Ses ouvrages sont demeurés parmi les plus populaires du répertoire grâce à **la beauté mélodique des airs et au sens de l'effet scénique.**

● Il fut également l'artisan d'un **renouveau de la musique religieuse française** (*Rédemption, Messe de Sainte-Cécile*) et l'auteur de **mélodies** (*le Soir, le Vallon...*).

BIZET (1838-1875).

« Bizet a conquis l'univers. Il l'a conquis par son talent, mais surtout par ce qu'il y a, dans ce talent, de sympathique, de chaleureux, de profondément humain. Son âme transparaît dans sa musique, cette âme frémissante, loyale, ce caractère spontané, bienveillant et sans complications que tous ceux qui le connurent se sont plus à vanter. Et c'est parce que sa musique le reflète si fidèlement qu'on a peine à comprendre la résistance dont elle fut victime. Saint-Saëns, dans les pages émues qu'il a consacrées à son ami Bizet, s'en étonne : « Qu'un génie abrupt comme Berlioz, habitant les sommets inaccessibles, voie difficilement le public venir à lui, cela est dans l'ordre naturel des choses. Mais Bizet ! la jeunesse, la sève, la gaieté, la bonne humeur faites homme ! » (REYNALDO HAHN : « *Thèmes variés* ».)

29. — *Bizet.*

SES ŒUVRES LYRIQUES

— *La jolie Fille de Perth.*
— *les Pêcheurs de perles.*
— *Carmen* (1875).

SON RAYONNEMENT

● Il écrivit peu pour le théâtre en raison de sa brève existence, mais *Carmen* reste l'ouvrage lyrique français le plus joué dans le monde. Plus encore que chez GOUNOD, **clarté et beauté mélodique en sont les qualités dominantes.**

● Il fut également un symphoniste (voir ci-après ses œuvres dans ce domaine).

32. — *Massenet.*

MASSENET (1842-1912).

« Massenet fut le plus réellement aimé des musiciens contemporains... Ses confrères lui pardonnèrent mal ce pouvoir de plaire qui est proprement un don. A vrai dire, ce don n'est pas indispensable, surtout en art, et l'on peut affirmer, entre autres exemples que jamais J.-S. Bach ne plut, dans le sens que ce mot prend lorsqu'il s'agit de Massenet. A-t-on entendu dire des jeunes modistes qu'elles fredonnaient « la Passion selon saint Matthieu » ? Je ne le crois pas. Tandis que tout le monde sait qu'elles s'éveillent le matin en chantant « Manon » et « Werther ». Qu'on ne s'y trompe pas, c'est là une gloire charmante qu'envièrent secrètement plus d'un de ces grands puristes qui n'ont pour réchauffer leur cœur que le respect un peu laborieux des cénacles... »

(DEBUSSY : « *Monsieur Croche antidilettante* ». Op. cité.)

SES ŒUVRES LYRIQUES

— *Manon.*
— *Werther.*
— *Thaïs.*
— *Hérodiade.*
— *Le Jongleur de Notre-Dame.*

SON RAYONNEMENT

● **Maître de l'opéra-comique,** il fut popularisé comme « le chantre de la femme », en raison des sujets choisis, centrés pour la plupart autour d'une héroïne féminine.

● Il dispensa au Conservatoire un enseignement très apprécié (DEBUSSY y fut son élève).

● Moins connus, parfois même oubliés de nos jours :

REYER (1823-1909). *Qui rejoignit souvent l'esthétique wagnérienne.*
— *Sigurd, Salammbô.*

BRUNEAU (1857-1934). *Ami et disciple de Zola, dont il tenta d'implanter le « naturalisme » à la scène.*
— *Le Rêve, Messidor, l'Attaque du moulin.*

CHARPENTIER G. (1860-1956). *Dont la tentative d'art populaire connut un vif succès.*
— *Louise* (1900).

● Beaucoup d'autres compositeurs, d'abord symphonistes (voir ci-après), écrivirent également des ouvrages lyriques de valeur qui se maintinrent pour la plupart au répertoire de tous les grands théâtres :

DELIBES (voir p. 74). *Qui fut également un des maîtres du ballet français.*
— *Lakmé.*

LALO (voir p. 46).
— *Le Roi d'Ys.*

CHABRIER (voir p. 47). *Maître, par ailleurs, de l'opérette.*
— *Le Roi malgré lui* (opéra-comique).
— *Gwendoline.*

SAINT-SAËNS (voir p. 46). *Un des rares à rechercher des sujets historiques ou à introduire l'orientalisme. Ses ouvrages lyriques, nombreux, sont souvent négligés par rapport à ses autres œuvres.*
— *Samson et Dalila.*
— *Etienne Marcel, Henri VIII, Déjanire...*

Coller ici le bord gauche de la gravure 73.

II. — LE RENOUVEAU SYMPHONIQUE

Voir S. V. 3e : nos 87, 101, 102, 103.
S.p.l.T. nos 110, 111.

LES AUDITIONS — M.M. : *Rédemption* (Franck) ; *Suite pastorale* (Chabrier) .....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

LES CARACTÈRES DE CE RENOUVEAU

● **La France s'était peu intéressée au développement de la musique instrumentale après 1750.** L'opéra et l'opéra-comique occupaient la presque totalité de la vie musicale. BERLIOZ **fut le premier, et le seul,** à réagir dans la première partie du XIXe siècle. Malgré ses difficultés, il redonna aux jeunes compositeurs le goût de la musique symphonique et contribua au développement des orchestres français.

L'influence de LISZT **fut également importante** dans ce domaine.

(Les grandes associations symphoniques furent créées au XIXe *siècle, la plus ancienne étant la « Société des Concerts du Conservatoire » qui imposa en France les symphonies de Beethoven.)*

« Comme César Franck, comme Saint-Saëns même, Lalo connut en effet, dans sa jeunesse, toutes les douceurs d'une époque particulièrement rebelle aux talents affranchis de l'imitation des modèles reconnus. Et ces modèles étaient alors Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Auber et Adolphe Adam ! Ils représentaient le grand art et presque toute la musique. Non pas que la vraie musique fut absolument ignorée ou totalement méconnue. On savait qu'il y avait des symphonies. On était vaguement informé de l'existence d'une musique de chambre. Et l'on respectait ce genre « savant ». On le révérait de confiance. Mais on en abandonnait le culte aux spécialistes, aux amateurs forcenés, aux abonnés du Conservatoire. Ceux-ci formaient un groupe d'initiés prétendus, trop peu nombreux pour imposer une renommée nouvelle, et d'ailleurs fermés par principe à toute nouveauté, et persuadés qu'il n'était de bonne musique que des morts qui en avaient emporté le secret dans la tombe.

Berlioz, pourtant, avait dès lors, par intervalles, bouleversé ces idées et secoué cette torpeur. Mais ses manifestations fulgurantes restaient à l'état de phénomène isolé. Et bien qu'il se fût créé de chaleureux partisans, bien qu'il eût suscité de violents enthousiasmes, ses apparitions retombaient vite au silence, et presque tous le considéraient comme un excentrique à demi-fou.

Tel était à peu près l'état du monde musical quand, vers 1840, Édouard Lalo vint de Lille à Paris pour y être compositeur... »

(Paul DUKAS, 1923. Op. cité.)

● L'impulsion étant donnée, **les premiers ouvrages pour orchestre apparurent à la même époque que les grandes œuvres lyriques** citées précédemment. Les mêmes compositeurs se retrouveront d'ailleurs des deux côtés : GOUNOD, BIZET, SAINT-SAËNS...

● Les influences de BERLIOZ et LISZT expliquent **l'intérêt des musiciens pour les formes libres et descriptives :** ouvertures, poèmes symphoniques, ballets, suites **au détriment des formes classiques :** symphonie, concerto (écrites en très petit nombre en France, alors qu'elles étaient très pratiquées en Allemagne à la même époque).

● Le goût des musiciens va donc presque exclusivement **aux œuvres qui mettent en valeur l'orchestre et toutes ses ressources** (LALO, CHABRIER), **qui permettent le pittoresque** et le **descriptif,** en dehors de tout souci de construction.

● A quelques exceptions près (FRANCK), **la musique de chambre** fut à peu près **absente** des œuvres françaises de la **fin du XIXe siècle.** Elle ne réapparaîtra qu'avec DEBUSSY, FAURÉ et RAVEL au début du siècle suivant.

LES COMPOSITEURS

● **Parmi les maîtres de l'art lyrique,** déjà cités précédemment :

GOUNOD écrivit quelques **symphonies** peu connues.

MASSENET des **suites d'orchestre** *(Scènes pittoresques, alsaciennes...)* de caractère léger, pittoresque et populaire.

DELIBES des ballets *(Coppélia, Sylvia, la Source)* très populaires (voir p. 74).

BIZET

— *L'Arlésienne (musique de scène pour la pièce de Daudet, dont furent tirées* 2 suites d'orchestre).
— **Symphonie en ut** *(œuvre de jeunesse).*
— **Ouverture de** *Patrie,* suite de *Roma.*
— *Jeux d'enfants* (pour piano, orchestrés).

● L'un des génies les plus doués de son époque, **musicien essentiellement classique d'esprit,** il possède un **sens très vif de la belle mélodie** et sa musique reflète une **clarté** qu'on a souvent qualifiée de « méditerranéenne ».

● D'autres musiciens, s'ils écrivirent parfois pour le théâtre, furent **avant tout des symphonistes :**

FRANCK (1822-1890).

« Cet homme qui fut malheureux, méconnu, avait une âme d'enfant si indéracinablement bonne, qu'il put contempler sans jamais d'aigreur la méchanceté des gens et la contradiction des événements... »

(DEBUSSY : « *Monsieur Croche antidilettante* ».)

« Après Berlioz, après Lalo et beaucoup plus qu'eux encore, César Franck a été victime de l'indifférence de son temps pour l'art qui se tient au-dessus du mercantilisme. Les revirements d'opinion du présent, si enthousiastes soient-ils, ne sauraient entièrement effacer la faute dont le passé s'est rendu coupable envers lui.

Il est vrai que les tendances de l'auteur des « Béatitudes » étaient si élevées, que son style est si noble, que sa manière est si dédaigneuse des petits moyens par lesquels les compositeurs avisés savent provoquer les murmures approbateurs, que l'on ne saurait trop se formaliser de ce qu'il n'ait pas été compris du premier coup. Il était presque dans l'ordre que C. Franck fut traité de son vivant comme il l'a été... »

(Paul DUKAS, 1893. Op. cité.)

Coller ici le bord droit de la gravure 60.

27. — *Franck.*

SES ŒUVRES

Vocales :

Oratorios *(Rédemption, les Béatitudes).*
— **Mélodies.**

Instrumentales :

— **Pour orgue :** pièces diverses, 3 chorals.
— **Pour piano :** prélude, choral et fugue.
— **Musique de chambre:** quatuor, quintette, sonate violon et piano.
— **Pour orchestre :** poèmes symphoniques *(le Chasseur maudit, les Eolides)*, symphonie en ré mineur, variations symphoniques pour piano et orchestre.

SON RAYONNEMENT

● D'origine belge et d'**inspiration germanique,** il emprunte ses formes aux **grands classiques allemands** (BACH, BEETHOVEN). Il se trouve ainsi **plus proche du romantisme allemand** et de WAGNER que de l'École française.

● **Organiste** (à Sainte-Clotilde) il accorde dans son œuvre la **prédominance à l'inspiration religieuse et mystique.** Son rayonnement sera très grand comme **professeur au Conservatoire** et son enseignement sera perpétué à la « Schola Cantorum » par ses disciples (D'INDY...).

LALO (1823-1892).

SES ŒUVRES

Vocales :

— **1 opéra :** *le Roi d'Ys.*

Instrumentales :

— **Symphonie espagnole** pour violon et orchestre.
— **Concerti** pour violon, violoncelle.
— **Ballet :** *Namouna.*
— **Rapsodie norvégienne.**

SON RAYONNEMENT

● Il a hérité de BERLIOZ le **souci de la couleur orchestrale** et du **brillant.** L'ouverture de son unique opéra *le Roi d'Ys* est en outre une page symphonique célèbre.

Coller ici le bord gauche de la gravure 30.

SAINT-SAËNS (1835-1921).

SES ŒUVRES

Vocales :

— **Opéras :** *Samson et Dalila, Henri VIII...*
— **Oratorios :** *le Déluge.*

Instrumentales :

— **Pour piano.**
— **Musique de chambre :** trio, quintette, septuor...
— **Pour orchestre :** 3 symphonies *(la 3e avec orgue)* ; 4 poèmes symphoniques *(Danse Macabre, le rouet d'Omphale)* ; concerti pour piano, violon, violoncelle; pièces pour violon et orchestre: *Havanaise, Introduction et rondo capriccioso ;* suites: *le Carnaval des Animaux (suite humoristique pour petit orchestre), Suite algérienne.*

SON RAYONNEMENT

● Génie précoce, il s'illustra très tôt comme **pianiste et organiste,** conseillé par LISZT.

● Sa **connaissance parfaite du métier de compositeur** lui confère une grande **habileté d'écriture** au service d'une **production nombreuse et variée.**

● Son tempérament, **essentiellement classique,** répugne à tout excès romantique (à l'image de MENDELSSOHN qui fut un de ses modèles).

CHABRIER (1841-1894).

« *Dans mon pays, il n'y a que des brutes, tout au plus bonnes à faire des porteurs d'eau ou des gens d'esprit... J'ai choisi!* »
(CHABRIER.)

(Extrait de *Chabrier*, par Francis POULENC. Editions « La Palatine », Paris.)

« *Par la puissance de son tempérament, la fougue entraînante de son inspiration, la nouveauté de ses rythmes, la personnalité de ses idées, Chabrier mérite d'être placé parmi les premiers musiciens de l'école française moderne. Artiste aux aspirations les plus nobles, visant toujours au plus haut, il a fait, avec le cœur, de la musique qui arrive au cœur. Exubérant, débordant, joyeux, on peut dire qu'il a créé le rêve en musique, le rêve jaillissant de rythmes imprévus, d'harmonies heureuses et neuves, de sonorités éclatantes, de combinaisons se renouvelant sans cesse. Sa poésie est un torrent tumultueux qui arrache tout sur son passage, mais qui, s'il entraîne de la terre et des cailloux, roule aussi de l'or le plus pur...* »

(André MESSAGER, *ibid.*)

Coller ici le bord droit de la gravure 99.

SES ŒUVRES

Vocales :

— **Lyriques :** *Gwendoline* (opéra), *le Roi malgré lui* (opéra-comique), *Une éducation manquée, l'Etoile* (opérettes).
— **Mélodies** *(Ballade des gros dindons).*
— **Ode à la musique** (pour chœur et orchestre).

Instrumentales :

— **Pour piano :** *Pièces pittoresques. (Quatre d'entre elles orchestrées sous le nom de Suite pastorale.)*
— **Pour orchestre :** *Joyeuse Marche, España* (rapsodie), *Suite pastorale.*

SON RAYONNEMENT

● Auvergnat venu tard à la musique, il a le **goût du fantasque,** du **burlesque** et de la **plaisanterie.**

● Il fait preuve dans sa musique d'une **vigueur rythmique** et d'une **richesse orchestrale** qui se retrouveront chez RAVEL, tandis que certaines recherches harmoniques annoncent DEBUSSY et FAURÉ.

● **Sa truculence** suscitera l'admiration et l'imitation de compositeurs contemporains tels que POULENC ou IBERT.

III. — L'APPARITION DE L'OPÉRETTE EN FRANCE

Voir S. V. 3e : nos 88, 91, 92.

LES CARACTÈRES DE L'OPÉRETTE FRANÇAISE

● Elle est **issue de l'opéra bouffe italien** (auquel elle emprunte vivacité et légèreté des sujets) et **de l'opéra-comique français** (à ses débuts).

● Le **sujet** est **léger,** visant au **divertissement** ou, souvent au début, à la **parodie d'œuvres sérieuses :**

Exemples : *Le Petit Faust d'HERVÉ, Orphée aux Enfers d'OFFENBACH.*

● Le **texte parlé** y est **plus important que dans l'opéra-comique** et constitue parfois la partie la plus développée de l'ouvrage (d'où le rôle primordial du librettiste).

● Il est parfois aussi difficile de distinguer une opérette d'un opéra-comique qu'un opéra-comique d'un opéra.

Exemples : *La fille de Madame Angot de LECOCQ, Véronique de MESSAGER...*

74. — « *Ciboulette* » *de R. Hahn.*

LES COMPOSITEURS

● **Les créateurs** furent, **sous le second Empire** (et parallèlement à l'opérette viennoise née à la même époque) :

28. — *Offenbach.*

OFFENBACH (1819-1880) :

— *Orphée aux enfers.*
— *La Belle Hélène.*
— *La Vie parisienne.*
— *Les Contes d'Hoffmann.* *(opéra-comique laissé inachevé par le musicien.)*

● D'origine allemande, il fut le **véritable créateur de l'opérette française** et le musicien dont les œuvres amusèrent la société frivole du second Empire (aidé par ses librettistes Meilhac et Halévy).

HERVÉ :

— *Le Petit Faust, Mam'selle Nitouche.*

● **A la même époque :**

CHABRIER (voir p. 47) :

— *L'Etoile.*
— *Une Éducation manquée.*

● CHABRIER tenta de lui donner des lettres de noblesse musicales et d'en affiner le style.

● **Proche de l'opéra bouffe italien,** il sera suivi, au XXe siècle, par RAVEL *(l'Heure espagnole)*, IBERT *(Angélique)*, HONEGGER *(Le Roi Pausole)*, POULENC *(les Mamelles de Tirésias)*, DELVINCOURT *(la Femme à barbe)*, etc.

● D'autres compositeurs **se rapprocheront de l'opéra-comique** par le choix des sujets et **l'importance de la partition musicale :**

LECOCQ (1832-1918) :

— *la Fille de Madame Angot.*
— *la Petite Mariée, le Petit Duc...*

MESSAGER (1853-1929) :

— *Fortunio.*
— *Véronique.*
— *les P'tites Michu.*

● Qui fut également **chef d'orchestre** de grande valeur et imposa les ouvrages de WAGNER à l'Opéra aussi bien que « *Pelléas et Mélisande* » de DEBUSSY.

HAHN (1875-1947) :

— *Ciboulette.*
— *le Marchand de Venise.*

● Egalement chef d'orchestre de théâtre et auteur de **mélodies.**

● Les compositeurs d'opérettes furent **nombreux en France à la fin du XIXe siècle, et au début du XXe siècle.** De valeur musicale inégale, ils laissent des titres **toujours très populaires,** prétextes à des **spectacles faciles, parfois brillants** et **colorés :**

AUDRAN : *la Mascotte.*
VARNEY : *les Mousquetaires au couvent.*
PLANQUETTE : *les Cloches de Corneville.*
GANNE : *les Saltimbanques.*
CHRISTINÉ : *Phi-Phi.*
M. YVAIN : *Chanson gitane, le Corsaire noir.*
F. LOPEZ : *la Belle de Cadix, Méditerranée.*
V. SCOTTO : *Violettes impériales.*

IV. — DOCUMENTATION ET LECTURES

« LES SOIRÉES PARISIENNES D'UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE » VERS 1874

Réouverture de l'Opéra à la salle des Italiens (en attendant la fin de la construction du Palais Garnier, Opéra actuel).

« *La Salle des Italiens fait l'effet d'une salle d'Opéra en province. On s'y croit à Lyon, à Bordeaux ou à Marseille, et quand au moment du ballet Mlle Delphine Marquet entre en scène, elle fait l'effet d'un tambour-major qui figurerait à Guignol, tant l'espace est restreint...*

La Salle des Italiens est d'un tiers plus petite que celle de feu l'Opéra. La scène, les coulisses et les bâtiments réservés au personnel, sont à l'avenant. Je vous laisse à penser combien il y a de mécontents dans la troupe et parmi les abonnés.

Faut-il être bien indiscret?... Oui ! Eh bien, une certaine femme du monde est particulièrement furieuse. Elle avait une loge découverte, et elle devra se contenter à l'avenir d'une baignoire. Allez donc montrer vos épaules et vos diamants dans cet antre obscur. Monsieur jubile, car il n'aime que médiocrement cette exhibition d'omoplates, de clavicules et de pierres précieuses. Mais Madame est dans un état d'irritation tel que son mari a fini par lui dire :

— Eh bien, ma chère, vous surchargerez de bijoux nouveaux votre cou qui n'en peut mais, et pour qu'aucun détail de votre parure n'échappe au public, nous emmènerons avec nous mon valet de chambre. Il se tiendra dans le fond de notre loge avec un candélabre dans chaque main, et de temps à autre il attirera l'attention publique en allumant des pétards. »

Une répétition publique au nouvel Opéra (le Palais Garnier).

« C'est ainsi, à demi voilé, que l'Opéra s'est montré ce soir au public. L'impression n'en a pas été moins immense et cette soirée est certainement une des plus étranges et des plus émouvantes auxquelles il m'ait été donné d'assister.

... Il y avait du reste dans la salle et au foyer, un mélange incroyable d'artistes et d'ouvriers, de grands seigneurs et de danseuses du corps de ballet. Le public des spectacles gratis était amalgamé avec le public des premières à sensation. Dans les couloirs des ouvriers polissaient du marbre et des dames en toilette de soirée se miraient dans les glaces.

Dans l'avant-scène gouvernementale, une douzaine d'ouvriers en blouse représentaient le nouveau Conseil municipal.

... Le programme se compose de l'ouverture de la « Muette », du chœur des soldats de « Faust », de l'ouverture du « Freischutz » et de la bénédiction des poignards des « Huguenots ».

Tous ces morceaux ont été acclamés. Les voix résonnent admirablement dans la nouvelle salle et lorsque Gailhard a chanté les quelques mesures qui précèdent le chœur des poignards, des bravos unanimes l'ont accueilli. Les artistes peuvent être tranquilles : la salle de l'Opéra doublera leurs effets au lieu de les diminuer.

L'orchestre, par exemple, est encore un peu sourd. Mais je crois qu'il suffira de l'élever de quelques centimètres pour faire disparaître cet inconvénient.

Derrière moi, on affirmait, du reste, que les musiciens étaient mécontents de la disposition de l'orchestre...

Au même instant M. Garnier est entré dans une loge de face.

On l'a reconnu et nous avons assisté alors à un spectacle vraiment beau : celui d'une ovation spontanée, enthousiaste, unanime, saluant l'architecte qui vient de doter Paris du plus beau monument qu'il y ait au monde...

Le triomphe est complet et décisif ; c'est une bataille gagnée, et l'ovation de ce soir doit bien certainement effacer jusqu'au souvenir des injustes critiques dont l'œuvre de M. Garnier a été si souvent l'objet. »

Les Concerts du Cirque (Concerts Pasdeloup).

« C'est maintenant une tradition d'aller, le vendredi saint, entendre de la musique sacrée au Cirque. C'est entré dans les mœurs de carême — comme la morue . Aussi les billets font-ils prime ; une queue sans fin se profile autour du Cirque, on se bouscule pour entrer, on s'injurie, on se bat, c'est de la rage, de la frénésie, du délire : voir Pasdeloup et mourir !

Celui qui n'a pas assisté au concert du Cirque ne peut se figurer ce que c'est que la foule. Dans une salle de théâtre, si pleine qu'elle soit, il y a des coins qui échappent au regard ; ici on voit tout le monde et ces interminables rangées de têtes commençant au parquet pour finir tout près du plafond vous impressionnent étrangement. Impossible de reconnaître qui que ce soit, par exemple. Je n'ai même pas essayé.

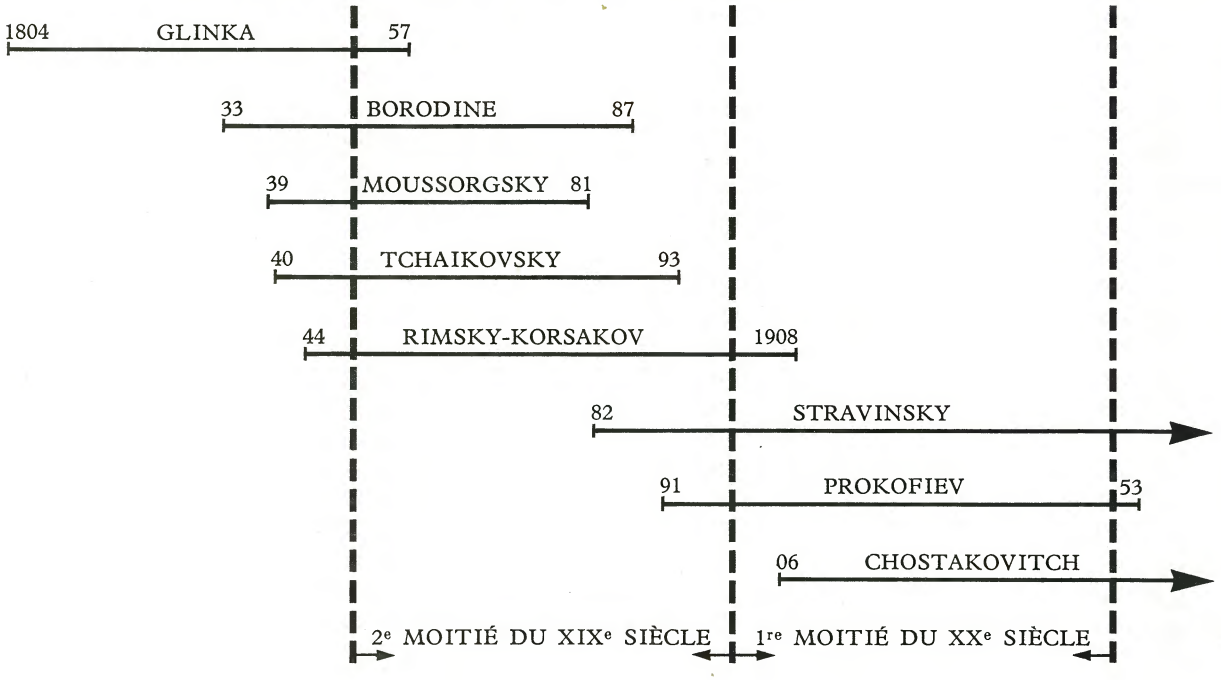
Silence ! Voici le maître qui monte à son pupitre. Il salue : un salut circulaire et qui s'adresse à la fois à toutes les places, puis il se tourne brusquement, parcourt de la main droite la partition ouverte devant lui, cherche de la main gauche son mouchoir dans la poche de son habit, caresse son bâton d'ivoire de chef d'orchestre, en frappe son pupitre de quelques petits coups secs, regarde sévèrement ses violoncelles et ses basses, cligne de l'œil aux cuivres, sourit aux violons, puis se tourne vers les chœurs d'un air majestueux, se penche de nouveau sur sa partition, lève son bâton, en fouette l'air d'un mouvement saccadé et, enveloppant à la fois du regard tous ses exécutants, un œil à droite, un autre à gauche, donne le signal de l'attaque. »

Coller ici le bord droit de la gravure 79.

Coller ici le bord droit de la gravure 81.

Coller ici le bord droit de la gravure 78.

Ch. 8. — LA MUSIQUE RUSSE, SON APPARITION, SON HISTOIRE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES



I. — AVANT 1850

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

AVANT LE XIXe SIÈCLE

● Deux éléments musicaux traditionnels existent, mais sont en sommeil :

— **La musique religieuse orthodoxe,** d'origine byzantine, dont les plus anciens exemples remontent au XIe siècle.

— **Les chants et danses populaires,** d'une grande variété en raison de la diversité et de l'étendue du pays.

● **Les** XVIIe et XVIIIe siècles **connurent d'importants apports occidentaux :**

— La polyphonie (importée par des Polonais) ;

— **L'art italien de l'opéra,** de l'oratorio ou **du concerto** (introduit par Pierre le Grand au XVIIIe siècle). De nombreux compositeurs italiens (Salieri, Martini, Locatelli, Cimarosa, Paesiello) et français (Boieldieu) résidèrent à Saint-Pétersbourg.

● Les quelques **compositeurs russes** écrivirent alors des œuvres de style italien, tel BORTNIANSKY (1755-1825), directeur de la Chapelle impériale.

LES CRÉATEURS DE L'ÉCOLE NATIONALE RUSSE

GLINKA (1804-1857).

Chez Glinka, comme chez Weber, on constate une préoccupation identique : échapper à l'influence étrangère en traitant un sujet emprunté à la vie nationale et en le revêtant d'une musique dont les éléments fussent également l'expression du génie autochtone ; ces éléments, ici comme là, étaient tirés de l'inépuisable mine des chants populaires ; c'est en s'en inspirant le plus largement possible que la physionomie nationale de l'œuvre fut obtenue et que le peuple put reconnaître dans le tableau qu'on lui présentait l'image de sa propre création... »
(PAUL DUKAS. *Ibid.*)

— **Opéras :** *la Vie pour le tsar,*
Rousslan et Ludmilla.
— **Pièces pour piano, musique de chambre.**
— **Pour orchestre :** *Kamarinskaïa* (fantaisie).

DARGOMIJSKY (1813-1869).

— **Opéras :** *la Esmeralda, Roussalka,*
le Convive de pierre (Don Juan).

● Les guerres napoléoniennes vont réveiller le patriotisme russe et faire naître un sentiment national dont GLINKA malgré sa formation italienne, se fera « l'illustrateur musical ».

● Il sera l'un des premiers, avec DARGOMIJSKY, à tenter un **retour au folklore russe** et aux **sujets historiques** de son pays.

● Dès le milieu du siècle, les **influences de** BERLIOZ et LISZT viendront contrebalancer celles de l'opéra italien et se manifesteront dans la musique d'orchestre.

II. — LE GROUPE DES CINQ

Voir S. V. 3e : nos 42, 93, 94, 95.

LES AUDITIONS — M.M. : *Tableaux d'une exposition* (ex. *le Vieux château*) (Moussorgsky-Ravel) ; *La grande Pâque russe* (Rimsky-Korsakov) ; *Dans les steppes de l'Asie centrale* (Borodine) .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

LES CARACTÈRES COMMUNS AUX MUSICIENS DU GROUPE

● Constitué aux environs de 1860, autour de DARGOMIJSKY, il réunit, outre BORODINE, MOUSSORGSKY et RIMSKY-KORSAKOV, César CUI et BALAKIREV. Ce dernier prit la tête du Groupe qui n'eut en fait qu'une existence de quelques années.

● **Tous furent longtemps des amateurs** et vinrent parfois tard à la musique (MOUSSORGSKY, RIMSKY-KORSAKOV) ou ne renoncèrent jamais à leur métier (CUI, BORODINE).

● **Ils admirent** GLINKA et DARGOMIJSKY dont ils **adoptent les idées :**
— **Retour aux sources de la musique russe** (folklore, musique religieuse) ;
— **Rejet des apports étrangers.**

● **Ils délaissent les formes classiques** (quatuor, sonate, symphonie) au profit de la musique vocale et dramatique (opéras, mélodies) et des **œuvres orchestrales à programme** (poème symphonique, suite). Dans ce dernier domaine, **ils subissent** eux aussi **l'influence** de BERLIOZ et de LISZT, dont ils héritent **du souci de la couleur orchestrale** (RIMSKY-KORSAKOV).

● **Le manifeste du Groupe des Cinq** (rédigé par C. CUI) résume leur préoccupations :

1° *La nouvelle école veut que la musique dramatique ait une valeur propre de musique absolue, indépendamment du texte. Un des traits caractéristiques de cette école est de fuir la banalité et la vulgarité.*
2° *La musique vocale, au théâtre, doit correspondre exactement au texte chanté.*
3° *Les formes de la musique d'opéra ne dépendent nullement des moules traditionnels établis par la routine. Elles doivent naître librement de la situation dramatique et des exigences particulières du texte.*
4° *Il est nécessaire de traduire musicalement avec le maximum de relief le caractère et le type des divers personnages, de ne point commettre d'anachronismes dans des œuvres historiques, de restituer fidèlement la couleur locale.*
(Extrait de *Le vrai visage de Moussorgsky*, par R. Hoffmann. Editions S.F.D.M.A. J.M.F., Paris.)

Coller ici le bord gauche de la gravure 53.

LES COMPOSITEURS DU GROUPE

CUI (1835-1918).

— **Opéras :** *William Ratcliffe, le Prisonnier du Caucase.*
— **Mélodies.**

Ingénieur militaire, il resta un musicien amateur. Ses œuvres sont peu jouées.

BALAKIREV (1837-1910).

« Le charme de sa personnalité avait quelque chose de magique : jeune, des yeux admirables, pleins de flamme, prodigieusement mobiles, une jolie petite moustache et la barbe soignée, un langage net, autoritaire, cassant : toujours prêt à se mettre au piano pour improviser avec une perfection rare, jouant par cœur, retenant de mémoire une œuvre à peine entendue...

Non seulement Balakirev n'avait jamais fait d'études régulières d'harmonie et de contrepoint, mais il ne s'en était jamais occupé, même d'une manière superficielle, et selon toute apparence ne comprenait même pas la nécessité d'un travail de ce genre... Il possédait l'art de la composition, une technique peu commune, dus en partie à des dons naturels, en partie à la pratique du contrepoint, le sentiment de la forme, la science de l'orchestration, bref tout ce dont un compositeur a besoin, il l'avait dans son petit doigt... »

(RIMSKY-KORSAKOV : « *Chronique* ».)
(Extrait de *Le vrai visage de Moussorgsky*. Op. cité.)

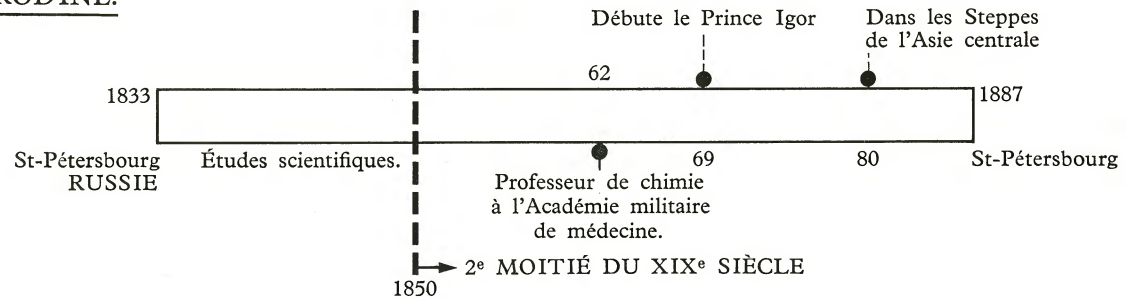
SES ŒUVRES

— **Mélodies.**
— **Pour piano :** *Islamey* (fantaisie).
— **Pour orchestre :** ouverture sur des thèmes russes, poème symphonique : *Thamar.*

SON RAYONNEMENT

Forte personnalité, il fut l'animateur du Groupe mais écrivit peu.

BORODINE.



« On entrait chez lui comme dans un moulin à vent, à toute heure du jour, et le bon Borodine se levait de table avant d'avoir fini de manger, recevait le visiteur, le laissait exposer sa demande ou sa réclamation, promettait de l'aider. Et cela lui prenait des heures entières. Je souffrais d'observer sa vie, pleine d'abnégation par inertie... Sans compter les innombrables orphelines qu'il recueillait toujours chez lui, son appartement servait de havre et d'asile de nuit à toutes sortes de parents, pauvres ou de passage, qui y tombaient malades, y devenaient fous, et Borodine les soignait, les faisait transporter dans un hôpital. Les quatre pièces de son appartement étaient souvent remplies de ces étrangers qui dormaient sur des canapés ou même par terre... Son extrême bonté et sa totale absence d'égoïsme créaient une atmosphère où il était impossible de composer... »

(RIMSKY-KORSAKOV : « *Chronique* ». *Ibid.*)

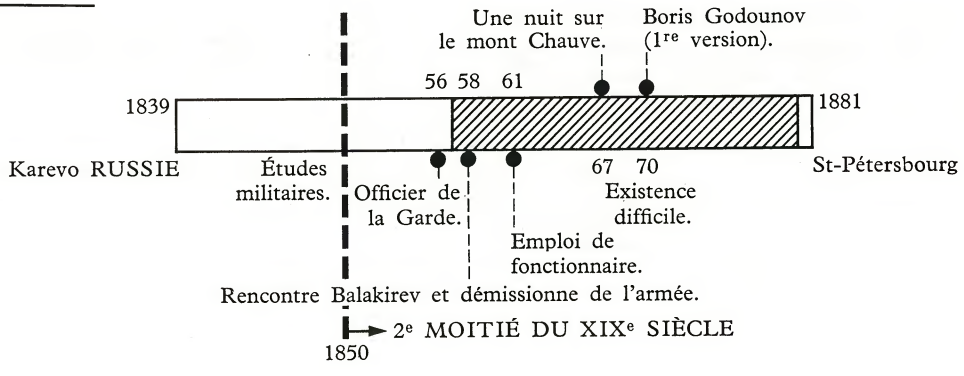
SES ŒUVRES

— **Opéra** (1) : *le Prince Igor.*
— **Mélodies.**
— **Pour piano :** petite suite.
— **Musique de chambre :** quatuors.
— **Pour orchestre :** symphonies, poèmes symphoniques *(Dans les steppes de l'Asie centrale).*

SON RAYONNEMENT

● Il resta toute sa vie un **compositeur amateur.** Bien qu'encore influencé par l'art occidental (italien dans ses opéras, allemand dans les quatuors et les symphonies), il **s'inspire largement du folklore russe,** particulièrement oriental *(Danses polovtsiennes du Prince Igor).*

MOUSSORGSKY.



« Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond ; il est unique et le demeure par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies — on pourrait dire administratives ; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance ; parfois aussi, Moussorgsky donne des sensations d'ombre frissonnante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse... » (DEBUSSY : « *Monsieur Croche antidilettante* ». Op. cité.)

52. — *Moussorgsky.*

SES ŒUVRES

— **Opéras :** *Boris Godounov, la Khovantchina, la Foire de Sorotchinsky.*

— **Mélodies** séparées : *le Classique, Chanson de la puce...*
Cycles : *Sans soleil, les Enfantines, Chants et danses de la mort.*

— **Pour piano :** *Tableaux d'une exposition (orchestrés par M. Ravel).*

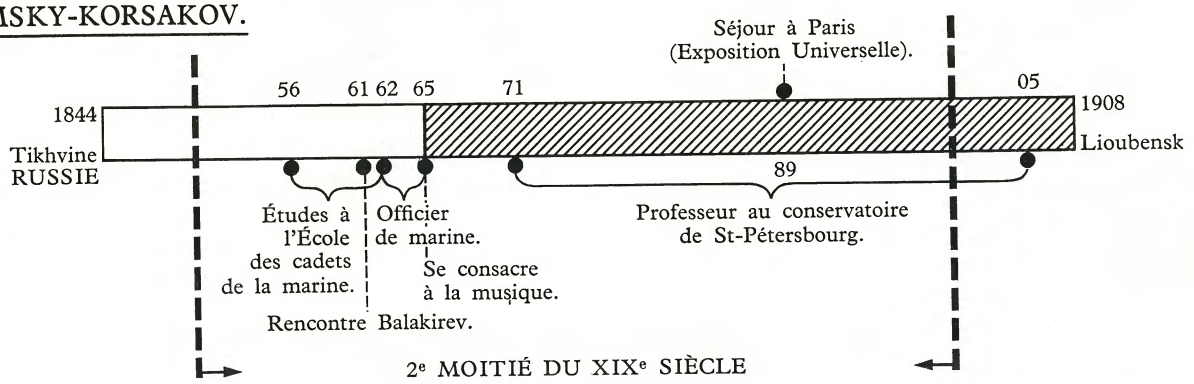
— **Pour orchestre :** poème symphonique : *Une nuit sur le mont Chauve.*

SON RAYONNEMENT

● Compositeur souvent **intuitif,** il fut **le plus génial du Groupe** et ses audaces mélodiques et harmoniques eurent une profonde influence sur les Français modernes (DEBUSSY, RAVEL) aussi bien que sur les Russes (PROKOFIEV).

● **Très près de l'âme russe** dans ses **mélodies** et ses **opéras,** il fait du **peuple russe le personnage collectif essentiel de ses drames** *(Boris Godounov).*

RIMSKY-KORSAKOV.



54. — *Rimsky-Korsakov.*

SES ŒUVRES

— **Opéras :** *la Nuit de mai, Snégourotchka, Sadko, le Tsar Saltan, le Coq d'or, Kitège...*

— **Mélodies.**

— **Pour piano :** pièces, concerto.

— **Pour orchestre :** poèmes symphoniques : *Antar, Sadko, Schéhérazade* ; ouverture de la Grande Pâque russe ; Capriccio espagnol.

SON RAYONNEMENT

● Il fut **le meilleur technicien** et le plus **brillant orchestrateur** du Groupe *(il écrivit un « traité d'orchestration » influencé par Berlioz).*

● Le **brillant** et la **facilité** de son écriture s'opposent à la profondeur et à la simplicité émouvante de MOUSSORGSKY.

● Son **enseignement** eut une grande influence sur l'école russe contemporaine (STRAVINSKY).

III. — AUTRES MUSICIENS DE LA FIN DU XIXe SIÈCLE

Voir S.p.l.T. nos 112, 113.

LES AUDITIONS : .....

.....

.....

.....

.....

LES COMPOSITEURS

● Plusieurs **élèves de** BALAKIREV et de RIMSKY-KORSAKOV appliquèrent les théories du Groupe des Cinq et en furent les disciples ; parmi lesquels : LIADOV, GLAZOUNOV (symphonies, poèmes symphoniques, ballets, musique de chambre), GRETCHANINOV (œuvres vocales et religieuses).

● **Parallèlement au Groupe des Cinq** (localisé à Saint-Pétersbourg), des compositeurs réunis autour du directeur du conservatoire de Moscou, Anton RUBINSTEIN, proclament au contraire leur volonté de :

— Renouer avec le monde musical occidental (allemand en particulier) ;

— Rejeter tout emploi systématique du folklore, réputé inutilisable parce que « trop vulgaire ». Le principal représentant de cette opposition fut :

Coller ici le bord gauche de la gravure 55.

TCHAIKOVSKY (1840-1893).

— **Opéras :** *Eugène Onéguine, la Dame de pique.*

— **Musique de chambre.**

— **Pour orchestre :** symphonies (6) *la 6e dite « Pathétique »* ; concerti pour piano (3), violon (1) ; ouvertures : *Roméo et Juliette*, 1812 ; Capriccio italien, sérénade pour cordes, ballets (voir p. 00) : *Casse-Noisette, le Lac des cygnes, la Belle au bois dormant.*

● Longtemps méconnu, voire renié, il connaît actuellement un grand renom en U.R.S.S. et aux U.S.A.

● Sa **personnalité complexe** explique la présence d'œuvres **dans tous les genres** et aux **styles les plus différents :** opéras peu connus, musique symphonique dans la tradition **postromantique allemande de** BRAHMS, **ballets** d'une écriture au contraire plus souple, plus profondément russe.

● Parmi les **disciples de** TCHAIKOVSKY, ses élèves pour la plupart :

RACHMANINOV (1873-1943) (pièces et concerti pour piano, danses symphoniques) fut un pianiste virtuose de réputation mondiale.

SCRIABINE (œuvres pour piano, poème de l'extase) eut une personnalité complexe, exaltée, mystique, parfois très avancée pour son époque.

IV. — DEUX COMPOSITEURS RUSSES MODERNES : STRAVINSKY ET PROKOFIEV

Voir S. V. 3e : no 96. S.p.l.T. nos 114, 115, 116, 117.

STRAVINSKY

LES AUDITIONS — M.M. : ex. de *Pétrouchka* .....

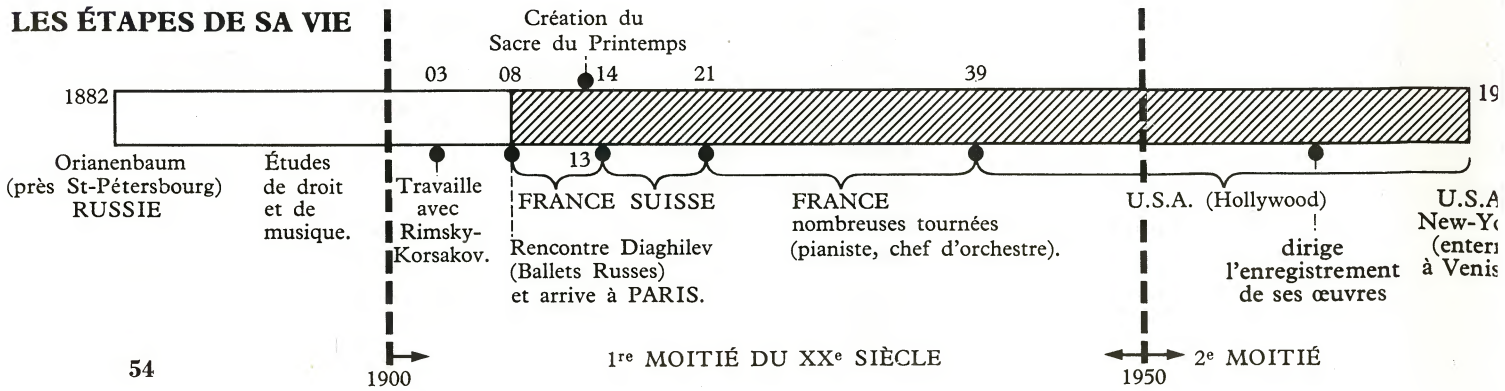
.....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



56. — *Stravinsky.*

« J'ai vu récemment Stravinsky. Il dit : mon « oiseau de feu », mon « sacre » ; comme un enfant dit : ma toupie, mon cerceau. Et c'est exactement un enfant gâté qui, parfois, met les doigts dans le nez de la musique. C'est aussi un jeune sauvage qui porte des cravates tumultueuses, baise la main des femmes en leur marchant sur les pieds. Vieux, il sera insupportable ; c'est-à-dire qu'il ne supportera aucune musique ; mais pour le moment, il est inouï. Il fait profession d'amitié pour moi, parce que je l'ai aidé à gravir un échelon de cette échelle du haut de laquelle il lance des grenades qui n'explosent pas toutes. Mais, encore une fois, il est inouï. » (DEBUSSY : *Lettre de 1916.*)

(Extrait de *Debussy*, par J. Barraqué. Ed. du Seuil, Paris.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *Rossignol, Œdipus Rex, le Libertin.*

— **Cantates :** *Renard, Noces* (ballets-cantates).

— **Mélodies,** chants populaires russes harmonisés.

— **Messe.**

II. — INSTRUMENTALES

A. Pour piano : pièces diverses.

B. Musique de chambre : sonates, septuor, octuor.

C. Pour orchestre :

— **Ballets :** *l'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka, le Sacre du printemps* (1913), *Pulcinella, Apollon Musagète, le Baiser de la fée, Orphée, Jeu de cartes, Aagon* (1957).

— **Symphonies :** de psaumes (avec chœurs), en 3 mouvements, pour instruments à vent.

— **Concerti** pour violon, piano, cordes, jazz.

— **Musique de scène :** *l'Histoire du soldat.*

SON RAYONNEMENT

● Il subit au début les influences de RIMSKY-KORSAKOV (avec qui il travailla) et de TCHAIKOVSKY aussi bien que celles de DEBUSSY ou RAVEL.

● Arrivé en Europe occidentale avec **les ballets russes au début du** xxe siècle, il se plaça résolument à l'**avant-garde avec** *le Sacre du printemps.*

● Par la suite, son style **évolua considérablement,** trahissant un **constant souci de renouvellement** et déroutant souvent les auditeurs les plus avertis : retour à la tradition classique *(Pulcinella)* conversion, à près de quatre-vingts ans, au langage sériel...

● La **variété** et la **perpétuelle jeunesse** de ses œuvres font de STRAVINSKY **l'un des compositeurs vivants les plus marquants.**

PROKOFIEV

LES AUDITIONS .....

.....

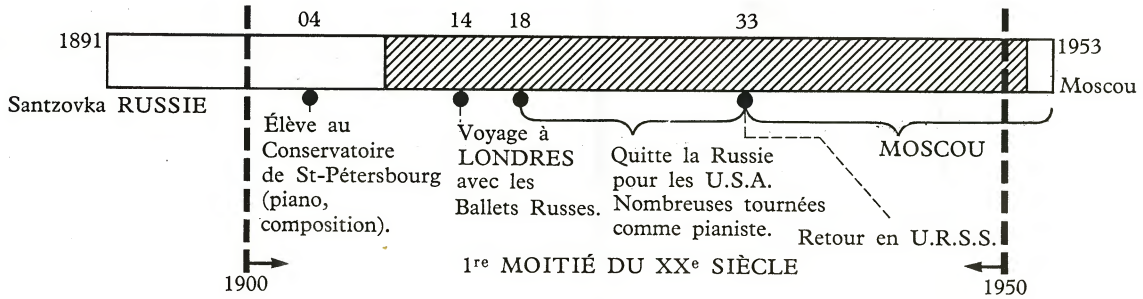
.....

.....

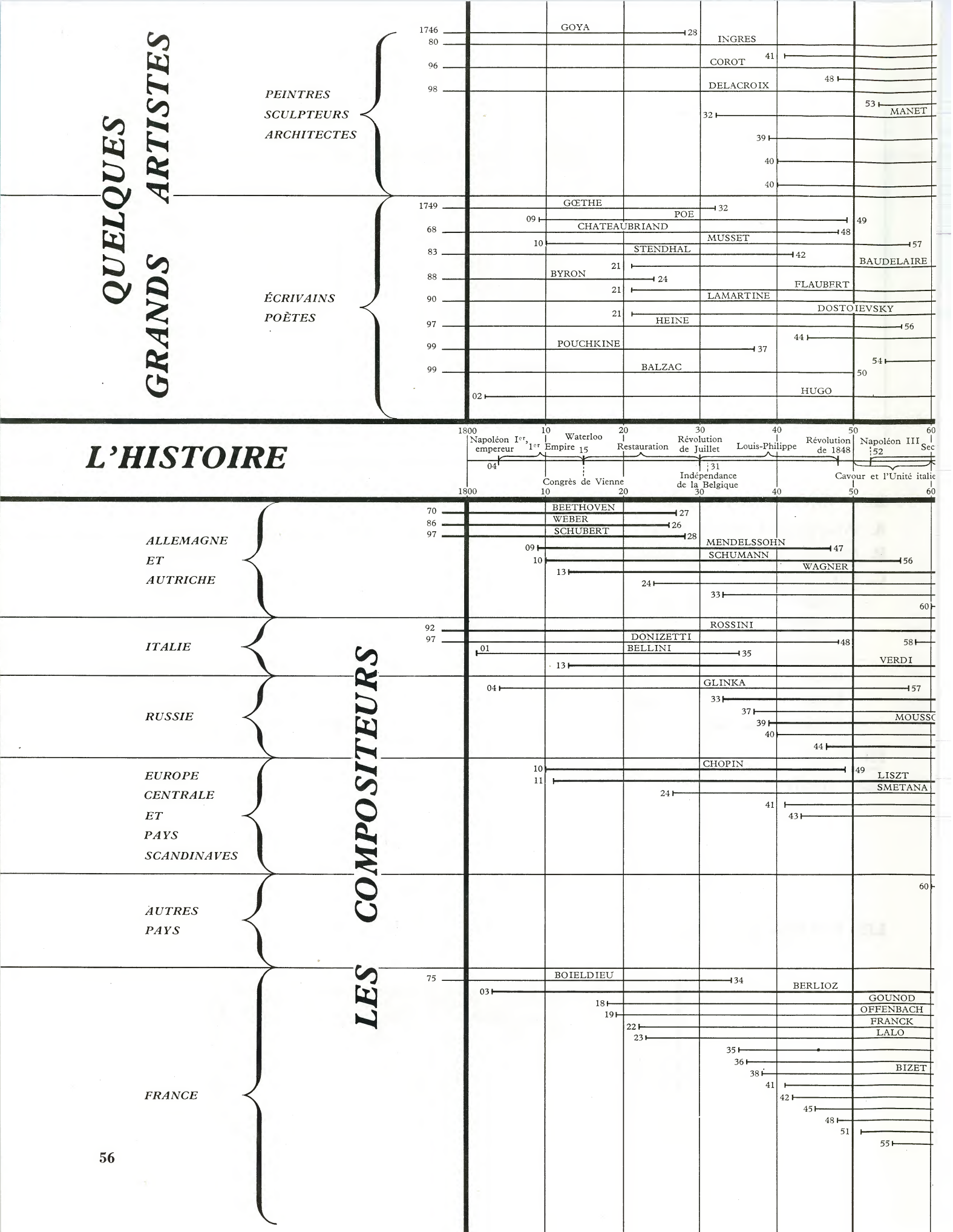
.....

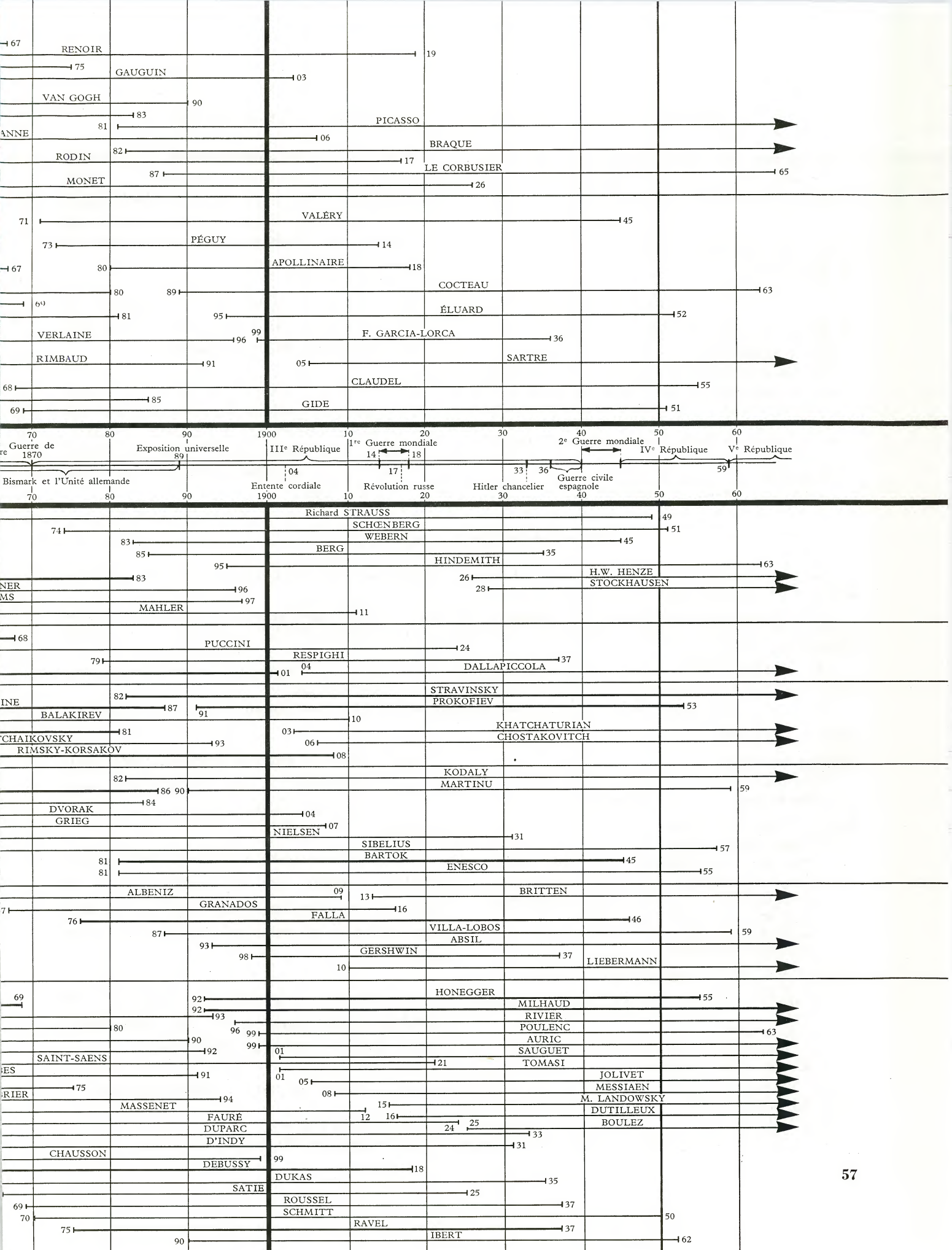
.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



Coller ici le bord droit de la gravure 67.


QUELQUES GRANDS ARTISTES
PEINTRES
SCULPTEURS
ARCHITECTES
1746 GOYA 28
80 INGRES
96 COROT 41
98 DELACROIX 48
MANET 53
32
39
40
40
ÉCRIVAINS
POÈTES
1749 GŒTHE 32
09 POE 49
68 CHATEAUBRIAND 48
10 MUSSET 57
83 STENDHAL 42
BAUDELAIRE
21
88 BYRON 24
FLAUBERT
21
90 LAMARTINE
DOSTOIEVSKY
21
97 HEINE 56
44
99 POUCHKINE 37
54
99 BALZAC 50
HUGO
02
L'HISTOIRE
1800 10 20 30 40 50 60
Napoléon Ier, empereur
1er Empire
Waterloo 15
Restauration
Révolution de Juillet
Louis-Philippe
Révolution de 1848
Napoléon III 52
04
31
Congrès de Vienne
Indépendance de la Belgique
Cavour et l'Unité italie
LES COMPOSITEURS
ALLEMAGNE ET AUTRICHE
70 BEETHOVEN 27
86 WEBER 26
97 SCHUBERT 28
09 MENDELSSOHN 47
10 SCHUMANN 56
13 WAGNER
24
33
60
ITALIE
92 ROSSINI
97 DONIZETTI 48 58
01 BELLINI 35
13 VERDI
RUSSIE
04 GLINKA 57
33
37
39 MOUSSO
40
44
EUROPE CENTRALE ET PAYS SCANDINAVES
10 CHOPIN 49
11 LISZT
SMETANA
24
41
43
AUTRES PAYS
60
FRANCE
75 BOIELDIEU 34
03 BERLIOZ
18 GOUNOD
19 OFFENBACH
22 FRANCK
23 LALO
35
36
38 BIZET
41
42
45
48
51
55


RENOIR
GAUGUIN
VAN GOGH
PICASSO
RODIN
BRAQUE
LE CORBUSIER
MONET
VALÉRY
PÉGUY
APOLLINAIRE
COCTEAU
ÉLUARD
VERLAINE
F. GARCIA-LORCA
RIMBAUD
SARTRE
CLAUDEL
GIDE
Guerre de 1870
Exposition universelle
IIIe République
1re Guerre mondiale
2e Guerre mondiale
IVe République
Ve République
Bismark et l'Unité allemande
Entente cordiale
Révolution russe
Hitler chancelier
Guerre civile espagnole
Richard STRAUSS
SCHŒNBERG
WEBERN
BERG
HINDEMITH
H.W. HENZE
STOCKHAUSEN
MAHLER
PUCCINI
RESPIGHI
DALLAPICCOLA
STRAVINSKY
PROKOFIEV
BALAKIREV
KHATCHATURIAN
CHOSTAKOVITCH
TCHAIKOVSKY
RIMSKY-KORSAKOV
KODALY
MARTINU
DVORAK
GRIEG
NIELSEN
SIBELIUS
BARTOK
ENESCO
ALBENIZ
BRITTEN
GRANADOS
FALLA
VILLA-LOBOS
ABSIL
GERSHWIN
LIEBERMANN
HONEGGER
MILHAUD
RIVIER
POULENC
AURIC
SAUGUET
SAINT-SAENS
TOMASI
JOLIVET
MESSIAEN
M. LANDOWSKY
DUTILLEUX
BOULEZ
MASSENET
FAURÉ
DUPARC
D'INDY
CHAUSSON
DEBUSSY
DUKAS
SATIE
ROUSSEL
SCHMITT
RAVEL
IBERT

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *le Joueur, l'Amour des trois oranges, l'Ange de feu, Guerre et Paix.*

— **Cantates :** *Alexandre Newsky (d'après la musique du film), la Garde de la paix.*

II. — INSTRUMENTALES

A. Pour piano :

— **Sonates** (9).
Pièces diverses *(Préludes, Visions fugitives...).*

B. Musique de chambre : sonates, quatuors.

C. Pour orchestre :

— **Concerti :** piano (5), violon (2), violoncelle (2).
— **Symphonies** (7), *la 1re dite « classique ».*
— **Suites :** *Suite Scyte, Pierre et le loup (conte pour enfants).*
— **Musique de films :** *Lieutenant Kijé, Alexandre Newsky.*
— **Ballets :** *Chout le bouffon, le Pas d'acier, Roméo et Juliette, Cendrillon...*

SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres, **très nombreuses,** et **touchant à tous les genres,** renferment une variété de style, exceptionnelle, allant d'un langage **néoclassique** *(Symphonie classique, 3e Concerto pour piano)* à une écriture moderne, **incisive,** voire **percutante** *(le Pas d'acier).*

● Néanmoins, le **lyrisme** et la **sensibilité** ne sont jamais absents, se traduisant par une **simplicité** et une **beauté mélodique constantes.**

● D'abord tourné, comme STRAVINSKY, vers le monde musical occidental (RAVEL), son retour, en 1934, à la musique soviétique lui permettra de réaliser, aussi bien dans sa vie que dans ses œuvres, une **jonction entre deux mondes artistiques** alors très isolés l'un de l'autre.

V. — LA MUSIQUE SOVIÉTIQUE

● Elle est restée **longtemps inconnue du monde musical occidental** où, de nos jours encore, peu de ses compositeurs sont joués.

● **Essentiellement tournée vers le peuple,** soumise à des règles impératives, elle se caractérise souvent par un **maintien de la tradition du Groupe des Cinq** ou **de** TCHAIKOVSKY et reste à l'écart des grands mouvements d'avant-garde.

● Si STRAVINSKY a choisi, tout en restant foncièrement russe, de s'intégrer à la vie musicale occidentale, PROKOFIEV, à la fin de sa vie, fut le principal compositeur soviétique.

● Actuellement, deux noms dominent la vie musicale soviétique et sont connus dans le monde entier :

CHOSTAKOVITCH (né en 1906).

Œuvres vocales :

— **Opéras :** *Lady Macbeth.*
— **Oratorios :** *le Chant des forêts.*

Œuvres instrumentales :

— **Pour piano :** préludes...
— **Musique de chambre :** quatuors, quintette.
— **Pour orchestre :**
Symphonies (11) : *la 7e dite « Leningrad ».*
Concerti pour piano (2), violon (1).
Ballets : *l'Age d'or.*
Musique de films.

KHATCHATURIAN (né en 1903 ou 1904?).

— **Ballets :** *Gayaneh (dont est extraite « la Danse du Sabre »).*
— **Symphonies.**
— **Concerti** pour violon, piano, violoncelle.
— **Musique de chambre.**

● Il subit à la fois **les influences des Cinq,** de TCHAIKOVSKY et de PROKOFIEV, tout en restant fidèle à la ligne dictée par la doctrine soviétique.

Connu dans les pays occidentaux comme **symphoniste** (il exalte dans ses grandes fresques les hauts faits de la Révolution russe), il use d'un **langage coloré** et **pittoresque,** mais souvent traditionnel.

● Arménien, il perpétue la **tradition de** TCHAIKOVSKY dans un art **très mélodique,** souvent **léger,** et **teinté d'orientalisme.**

● D'autres compositeurs, très importants en U.R.S.S. sont encore très peu joués en Europe occidentale :
MIASKOWSKY (1881-1950) : symphonies (27).
MOSSOLOV (né en 1900) : poèmes symphoniques *(l'Ukraine, Fonderie d'acier).*
KABALEWSKY (né en 1904) : opéras *(Colas Breugnon),* symphonies, concerti, pièces pour piano.

VI. — DOCUMENTATION ET LECTURES

MOUSSORGSKY PAR LUI-MÊME

(Extraits de son « autobiographie » ou de ses lettres.)

Sa place dans la vie musicale de son temps.

« *Ni par le caractère de ses compositions, ni par ses conceptions musicales, Moussorgsky n'appartient à aucune école actuelle. Sa profession de foi ressort de sa conception de la mission de l'art : l'art est un moyen de communiquer avec les hommes, ce n'en est pas le but. Ce principe domine toute son activité créatrice. Partant de la conviction que le langage humain est réglé par des lois musicales rigoureuses, il voit la tâche de la musique non seulement dans l'expression du sentiment, mais principalement dans l'expression fidèle des intonations de la parole humaine. Il croit que dans le domaine de la musique, seuls les grands réformateurs, un Palestrina, un Bach, un Gluck, un Beethoven, un Berlioz, un Liszt, ont créé des lois, mais il ne tient pas ces lois pour immuables ; il est convaincu, au contraire, qu'elles sont soumises au progrès et à une évolution, comme tout l'univers spirituel de l'homme.* »

(Autobiographie.)

(Extrait de *Le vrai visage de Moussorgsky*. Op. cité.)

Le musicien et son art

« *Moscou m'a transporté dans un autre monde, le monde du passé, un monde plein d'horreurs, il est vrai, mais qui, malgré cela, exerce sur moi, je ne sais pourquoi, un attrait suprême. Savez-vous ce que c'est ? Jusqu'ici j'étais cosmopolite, mais il se produit en moi une transformation : tout ce qui est russe me touche et m'est familier ; je crois que je commence sérieusement à aimer la Russie...*

D'aucuns diront peut-être que je me méfie de la technique faute de la connaître. Fadaises ! Je saurais faire mes preuves et citer mes témoins ! Mais il est une chose que je déteste : vous mangez avec plaisir un excellent pâté aux choux, or ne voilà-t-il pas que la maîtresse de maison se met à expliquer qu'elle y a mis tant de farine, de beurre, d'œufs ou de poisson, au gramme près... Que vois-je aussitôt ? La cuisinière crasseuse, le poulet égorgé, le poisson éventré... Or, il en va de même pour certaines œuvres d'art, elles sont belles et chastes, fourrez-y vos doigts sales et elles deviennent écœurantes !...

Voici ce que je souhaite : mes personnages, en scène, doivent s'exprimer exactement comme des hommes ordinaires. Il faut que l'esprit, le caractère, la force de leurs intonations, soutenues par l'orchestre qui constitue en quelque sorte le canevas, le support musical de la parole, frappent droit au but. Ma musique doit être une reproduction du langage des hommes jusque dans ses nuances les plus insignifiantes. Autrement dit, « les sonorités de la parole humaine », considérées comme les manifestations extérieures de la pensée et de l'émotion, doivent, sans exagération, sans violence, devenir une musique « véridique », fidèle mais artistique, hautement artistique... »

(Ibid.)

LA PREMIÈRE DU « SACRE DU PRINTEMPS », A PARIS, EN 1913

(Récit de Jean Cocteau dans le journal « *le Rappel à l'ordre* ».)

Le « Sacre du printemps » fut joué en mai 1913, *dans une salle neuve, sans patine, trop confortable et trop froide pour le public accoutumé aux émotions coude à coude, dans la chaleur de velours rouge et d'or.*

La salle est comble. Il y a là pour un œil exercé tous les matériaux d'un scandale : public mondain, décolleté, harnaché de perles, d'aigrettes, de plumes d'autruche ; côte à côte avec les fracs et les tulles : les vestons, les bandeaux, les loques voyantes de cette race d'esthètes qui acclame le neuf à tort et à travers par haine des loges (les exclamations incompétentes de ceux-ci plus insupportables que les sifflets sincères de ceux-là). J'ajoute les musiciens fébriles, quelques moutons de Panurge gênés entre l'opinion mondaine et le crédit qu'il convient de faire au Ballet russe. Et si je n'insiste pas, c'est qu'il faudrait signaler mille nuances de snobisme, sur-snobisme, contre-snobisme, nécessitant à eux seuls un chapitre.

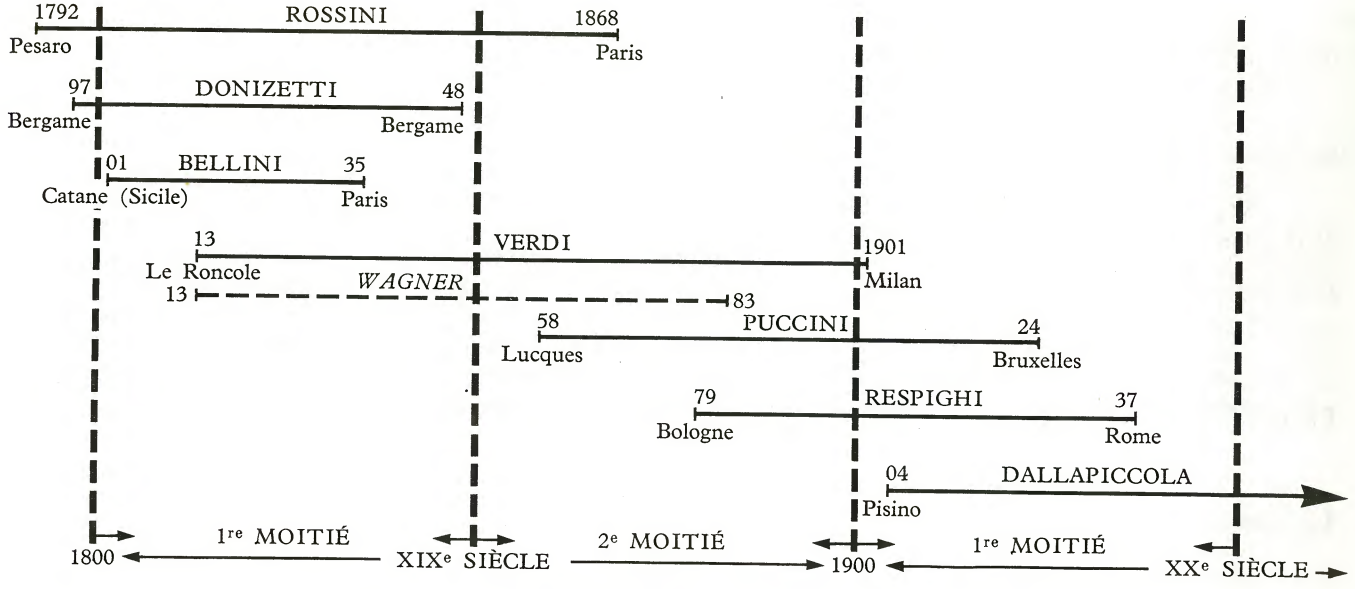
La salle joua le rôle qu'elle devait jouer : elle se révolta tout de suite. On rit, conspua, siffla, imita les cris d'animaux, et peut-être se serait-on lassé, à la longue, si la foule des esthètes et quelques musiciens, emportés par leur zèle excessif, n'eussent insulté, bousculé même, le public des loges. Le vacarme dégénéra en lutte.

Debout dans sa loge, son diadème de travers, la vieille comtesse de Pourtalès brandissait son éventail, et criait toute rouge : « C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi. »

Ainsi connûmes-nous cette œuvre historique au milieu d'un tel tumulte que les danseurs n'entendirent plus l'orchestre, durent suivre le rythme que Nijinsky, trépignant et vociférant, leur battait de la coulisse.

Coller ici le bord droit de la gravure 68.

Ch. 9. — LA MUSIQUE ITALIENNE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES



I. — DEUX COMPOSITEURS : ROSSINI ET VERDI

Voir S. V. 3e : nos 20, 76, 86.

48. — *Rossini.*

ROSSINI

LES AUDITIONS .....

.....

.....

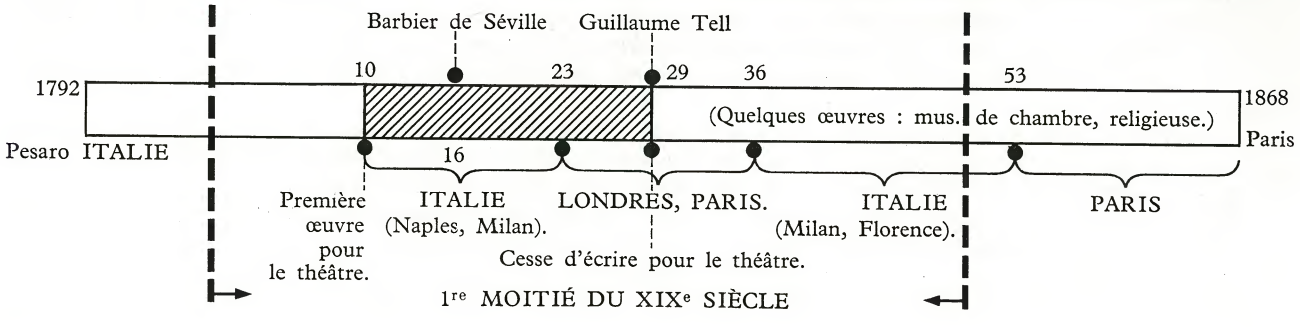
.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE

« *Je traitais plus volontiers des sujets comiques que des sujets sérieux. Mais je n'avais guère le choix des libretti, qui m'étaient imposés par les impresarii — que de fois ne m'est-il pas arrivé, de ne recevoir d'abord qu'une partie du scénario — un acte à la fois dont il me fallait écrire la musique sans connaître la suite, ni la fin du sujet ! Qu'on y songe... Il s'agissait pour moi de faire vivre mon père, ma mère et ma grand-mère ! Cheminant de ville en ville, comme un nomade, j'écrivais trois, quatre opéras par an. Et croyez bien que cela ne me rapportait pas de quoi faire le grand seigneur...* »

(Rossini : « *Entretien avec Wagner* », *extrait.*)
(Extrait de *L'art de la musique*, par Guy Bernard. Editions Seghers, Paris.)



SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras bouffes :** *le Barbier de Séville, l'Italienne à Alger.*

— **Opéras :** *Moïse, Guillaume Tell (en français).*

— D'autres ouvrages lyriques ne sont connus que grâce à leur ouverture : *Tancrède, Cendrillon, la Pie voleuse, Sémiramis...*

II. — AUTRES ŒUVRES

— **Religieuses :** *Stabat Mater.*

— **Musique de chambre :** quatuors.

— **Pièces pour piano.**

SON RAYONNEMENT

● Continuant **la tradition italienne du « Bel Canto »,** il maintient la suprématie de l'air avec **ornements** et **virtuosité** *(Air de Rosine, du Barbier de Séville).*

● Sa **facilité exceptionnelle** explique sa fécondité, mais aussi les faiblesses de son œuvre.

● **L'orchestre,** dans les **ouvertures** principalement, **est traité massivement,** d'où le surnom que lui donnèrent les Parisiens : « il signor vaccarmino ».

● Malgré des débuts très brillants en Italie et en France, **il abandonna très tôt le théâtre** (en 1829) après le demi-échec de *Guillaume Tell* et consacra les quarante dernières années de sa vie à de rares œuvres de musique de chambre ou religieuses.

VERDI

LES AUDITIONS — M.M. : ex. d'*Aïda* .....

.....

.....

.....

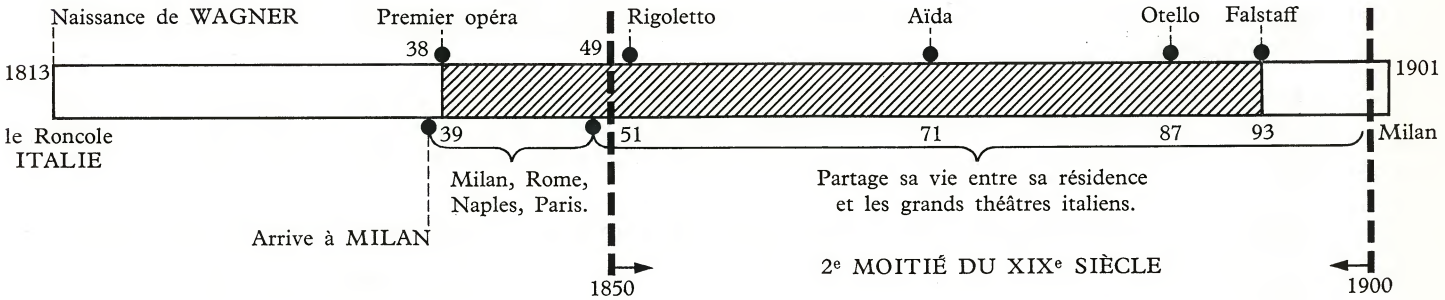
.....

« Il y a celui qui veut être mélodiste, comme Bellini, et celui qui veut être harmoniste comme Meyerbeer. Pour moi, je ne voudrais ni l'un, ni l'autre. Je voudrais que le jeune artiste, lorsqu'il se met à composer, ne songeât jamais à être ni mélodiste, ni harmoniste, ni réaliste, ni idéaliste, ni toutes ces pédanteries que le diable emporte ! La mélodie et l'harmonie ne doivent être que des moyens dans la main de l'artiste pour faire de la musique : et si un jour vient où l'on ne parlera plus ni de mélodie, ni d'harmonie, ni d'école italienne, ou d'école allemande, ni du passé, ni de l'avenir, alors peut-être, le règne de l'art commencera... »

(VERDI : *Lettre au comte Arrivabene.*)
(Extrait de *L'art de la musique.* Op. cité.)

92. — *Verdi dirigeant une répétition.*

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

Religieuses :

— **Messe** de Requiem.

— **Te Deum,** Ave Maria, Stabat Mater (motets).

SON RAYONNEMENT

● **Parti de la tradition vocale italienne** (de ROSSINI et BELLINI) son art subira une **évolution considérable** pour aboutir dans les dernières œuvres *(Falstaff, Othello)* à une **conception dramatique proche de celle de** WAGNER.

Opéras :

— **De jeunesse :** *(tradition de Rossini) :*
Nabucco.

— **Premières grandes œuvres** *(plus étoffées, plus de mouvement scénique) :*
Rigoletto, le Trouvère, la Traviata.

— **Période intermédiaire :**
Don Carlos, le Bal masqué, Aïda.

— **Les grands chefs-d'œuvre** *(écrits à 74 ans, d'après Shakespeare) :*
Othello, Falstaff.

● Il résista néanmoins à l'emprise de son illustre contemporain (né comme lui en 1813) et n'**utilisa jamais le leitmotiv.**

● **Il redonna** peu à peu la **première place à la musique** (chant et accompagnement), abolissant la suprématie de la voix ou de l'élément purement théâtral.

● Contrairement à ses prédécesseurs (ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI) il **fit carrière entièrement en Italie** où il connut une célébrité digne d'un grand homme d'Etat.

II. — ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE ITALIENNE AU XIXe SIÈCLE

● A **l'aube du** XIXe siècle, la musique italienne consiste presque exclusivement **en ouvrages lyriques :** opéras et opéras-bouffes. L'école de musique de chambre, si riche au XVIIIe, s'est éteinte avec BOCCHERINI.

Le violon, imposé en Italie deux siècles plus tôt, connaît cependant deux **de ses plus grands virtuoses italiens :** VIOTTI et PAGANINI.

Le piano, naissant, eut en l'Italien CLEMENTI un de ses premiers maîtres, mais celui-ci s'illustra beaucoup plus à l'étranger qu'en son pays d'origine.

● **Pendant tout le** XIXe **siècle, l'art lyrique sera l'unique manifestation de la musique italienne** (à quelques exceptions près : musique religieuse...).

LES CONTINUATEURS DE LA TRADITION DU XVIIIe SIÈCLE

● ROSSINI en fut le principal représentant, mais d'autres musiciens, plus âgés, formèrent la charnière entre les deux siècles tout en restant fidèles à l'esprit du XVIIIe siècle (GLUCK et PICCINI pour l'opéra seria, PERGOLÈSE et CIMAROSA pour l'opéra buffa). Leur carrière se fit, comme celle de ROSSINI, à l'étranger :

PAER (1771-1839) *(le Maître de chapelle)* fut naturalisé français, membre de l'Institut et musicien de Napoléon.

SPONTINI (1774-1851) *(la Vestale)* fut le musicien de l'impératrice Joséphine, à Paris, puis directeur de la musique à la Cour de Prusse.

L'OPÉRA ROMANTIQUE

● Affiné et étoffé par VERDI, l'opéra **romantique italien** réalisait une **synthèse** de la **tradition du « bel canto »** et **du goût romantique pour les mises en scène grandiloquentes** et **les sujets historiques** (MEYERBEER).

● Ses compositeurs firent eux-aussi **carrière à l'étranger** (à Paris ou à Vienne). Leurs œuvres restent des **modèles de bravoure et de vaillance pour les chanteurs** mais ne sont que rarement jouées intégralement. (Certains airs sont devenus des « chevaux de bataille » pour les chanteurs, ainsi « l'air de la folie », extrait de *Lucie de Lammermoor)* :

DONIZETTI (1797-1848), *La Fille du régiment, Lucie de Lammermoor, Don Pasquale* : écrivit plus de 70 opéras.

BELLINI (1801-1835) *la Somnambule, les Puritains, la Norma* : fut l'ami de CHOPIN et des romantiques parisiens.

LE VÉRISME

● Il marque, **à la fin du** XIXe siècle, un mouvement identique à celui qui se fit jour dans le roman naturaliste illustré par Zola.

Les musiciens sacrifient souvent la qualité musicale au profit de **l'effet** et de la **« réalité scénique »** (d'où le nom du mouvement).

● Les sujets historiques ou anciens sont abandonnés et font place à des **éléments dramatiques pris dans la vie courante.**

Un compositeur domine le mouvement :

PUCCINI (1858-1924).

« *Il me faut mettre en musique des passions véritables, des passions humaines, l'amour et la douleur, le sourire et les larmes et que je les sente, qu'elles m'empoignent, qu'elles me secouent. C'est alors seulement que je peux écrire de la musique...*

Je ne suis pas fait pour les actions héroïques. J'aime les êtres qui ont un cœur comme le nôtre, qui sont faits d'espérance et d'illusions, qui ont des éclairs de joie et des heures de mélancolie, qui pleurent sans hurler et souffrent avec une amertume tout intérieure... »

(PUCCINI.)

(Extrait de *Puccini*, par A. Gauthier. Ed du Seuil, Paris.)

SES ŒUVRES

— *La Vie de Bohême.*
— *La Tosca.*
— *Manon Lescaut, Madame Butterfly.*
— *Gianni Sicchi, Turandot.*

● Sa valeur musicale et son sens exceptionnel de l'effet théâtral confèrent à ses œuvres lyriques une popularité qui s'étend au monde entier.

Il eut comme prédécesseurs, dans la voie du vérisme, mais souvent avec moins de bonheur :

LEONCAVALLO (1858-1919) *Paillasse.*
MASCAGNI (1863-1945) *Cavaliera Rusticana.*
GIORDANO (1867-1948) *André Chénier.*

III. — LE RENOUVEAU CONTEMPORAIN

AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

● Des compositeurs italiens, au début de notre siècle **abandonnèrent** le vérisme et en grande partie, **l'opéra,** pour **tenter de recréer un art instrumental** délaissé depuis près d'un siècle.

● Les influences les plus diverses se firent sentir sur leurs œuvres : WAGNER, RIMSKY-KORSAKOV pour l'orchestration (RESPIGHI), DEBUSSY, RAVEL, STRAVINSKY...

● La plupart d'entre eux eurent également **le souci de redécouvrir les chefs-d'œuvres anciens de la musique italienne** (MONTEVERDI) et employèrent dans leurs partitions les **modes anciens :**

RESPIGHI (1879-1937) : poèmes symphoniques *(les Pins de Rome, les Fontaines de Rome).*
danses antiques.
œuvres pour voix et orchestre.

PIZZETTI (né en 1880) : quatuor, sonate, musique de scène, opéras.

MALIPIERO (né en 1882) : symphonies, ballets, concerti, quatuors, opéras.

CASELLA (1883-1947) : symphonies, ballets, œuvres vocales, pour piano *(il fut un pianiste de valeur).*

LES TENDANCES ACTUELLES

● Les jeunes compositeurs italiens se tournent de plus en plus vers les **techniques de composition d'avant-garde :** sérielle, électronique, concrète... (voir p. 90). Cependant, certains d'entre eux, parmi lesquels le chef de file DALLAPICCOLA, tentent de maintenir, au milieu de ces techniques internationales, les caractères traditionnels de la musique italienne : lyrisme mélodique, clarté... D'autres, au contraire, poussent très loin les recherches d'avant-garde :

PETRASSI (né en 1904) : cantates *(Nuit obscure)*, concerti pour orchestre.

DALLAPICCOLA (né en 1904) :

— **Opéras :** *Vol de nuit (d'après Saint-Exupéry), le Prisonnier.*
— **Chants du prisonnier.**
— **Musique de chambre.**

NONO (né en 1924) : variations pour orchestre, opéra (« *Intolleranza 60* »).

MADERNA (né en 1920), BERIO (né en 1925)...

IV. — DOCUMENTATION ET LECTURES

Coller ici le bord gauche de la gravure 72.

ROSSINI ET SA « FACILITÉ »

« A Naples, par exemple, où il séjourna fréquemment et où il composa dix opéras, il se levait à midi, « faisait toilette » jusqu'à 14 heures, déjeunait sur le port, puis se rendait chez la brune Isabelle Colbran, objet de ses « dolci pensieri ». Après quoi, il lisait les journaux, bavardait avec des amis dans quelque café et se promenait par la ville ; puis il dînait chez l'imprésario Barbaja, où l'on faisait ripaille et où, par conséquent, gourmand comme il l'était, il s'attardait sans doute assez longtemps... Ensuite, il allait flâner et badiner au théâtre San Carlo. Je crois l'y voir, très jeune, un peu gros, souriant, galant et farceur, passant de loge en loge pour offrir ses hommages à d'élégantes admiratrices...

Quand donc composait-il? Ses biographes disent : au lit, dans la rue, chez le glacier en prenant des sorbets, n'importe où. Et Wagner lui ayant posé cette question : « Maestro, comment avez-vous pu, menant une vie aussi bohème, écrire certaines pages d' « Otello » ou de « Moïse »? Rossini lui répondit : « J'avais de la facilité et, à défaut d'une instruction musicale approfondie (comment l'aurais-je acquise en Italie à cette époque?) beaucoup d'instinct. » C'est entendu, avec de la facilité, on « trouve » des motifs (surtout quand on n'est pas très difficile sur leur qualité), avec de l'instinct on imagine, on bâtit, on développe un morceau (surtout quand on se contente le plus souvent de formules adoptées une fois pour toutes). Mais encore faut-il le temps d'écrire, de tracer tout cela ; ce n'est déjà pas une petite affaire quand il ne s'agit que d'ensembles aux proportions moyennes et d'une densité peu considérable ; mais cela devient « toute une affaire » quand on est aux prises avec de grandes machines telles que le chœur des ténèbres, dans « Moïse », ou, dans ce même opéra, l'interminable et inépuisable finale « Faraon, cedi al fine ! », qui comportent huit solistes, des chœurs à quatre parties et une orchestration prolixe, aux traits rapides, aux notes multiples, nécessitant de la minutie graphique, sans compter un arsenal sonore lourdement chargé de cuivres et copieusement nanti de cette grosse batterie qui fit donner au « cygne de Pesaro » par les Parisiens le surnom de Monsieur « Vacarmini ». Où prenait-il le temps de noircir des ballots entiers de papier réglé? »

(R. HAHN : « *Thèmes Variés* ».)

Coller ici le bord gauche de la gravure 58.

EXÉCUTION DU « REQUIEM » DE VERDI A PARIS EN 1874

L'Opéra-Comique avait, ce soir, un air de fête extraordinaire. Je ne me rappelle pas y avoir jamais vu une réunion aussi complètement élégante, ni tant de toilettes, ni tant d'habits noirs...

C'est Verdi qui en a été le héros, Verdi qui — pour la dernière fois — conduisait ses interprètes à la victoire.

Tous ceux qui n'avaient pu assister, dans la journée, à l'une des auditions de la fameuse messe, boursiers, députés, etc., sont là ce soir. Les plus petits coins sont pleins de monde. La place ordinairement occupée par l'orchestre des musiciens, et qui, lors des précédentes auditions, était restée vide, est prise par une quadruple rangée de banquettes. Les avant-scènes du rez-de-chaussée, bien que les choristes et les musiciens en bouchent complètement le jour, sont pleines.

Je connais des personnes qui ont passé leur soirée sous l'estrade, dans le trou du souffleur. Elles se trouvaient juste sous le pied du maestro qui, en marquant la mesure, les empêchait de goûter en paix les douceurs des sensations musicales.

Bref, on a refusé trois fois plus de monde qu'il n'y en avait dans la salle, et la recette a dépassé, me dit-on, le chiffre colossal de 17 000 F.

A 8 heures et demie, Verdi arrive au pupitre du chef d'orchestre. Une triple salve d'applaudissements l'accueille.

Le maître, très ému, se retourne à peine, saluant de la tête seulement, modeste, s'effaçant le plus possible, ne faisant rien pour forcer le succès et, par cette attitude même, augmentant la sympathie du public qui lui est acquise d'avance.

Un religieux silence succède aux bravos, et Verdi, levant son bâton, donne le signal de l'attaque.

Verdi est un chef d'orchestre modèle. Froid, correct, tout d'une pièce, il domine ses exécutants, les possède et les dirige avec une sûreté d'autant plus remarquable qu'elle se semble moins coûter d'efforts. La plupart du temps, un simple signe de tête lui suffit ; parfois il frappe du pied pour accentuer la mesure ou bien encore il quitte son pupitre pour diriger les instruments ou les masses chorales des derniers rangs de l'orchestre, qui échappent à son coup d'œil...

Après l' « Agnus Dei », cette douce et plaintive mélopée, qui est l'une des plus belles pages du « Requiem » de Verdi, Mlle Franck, en muse, vient apporter au maître une couronne d'or.

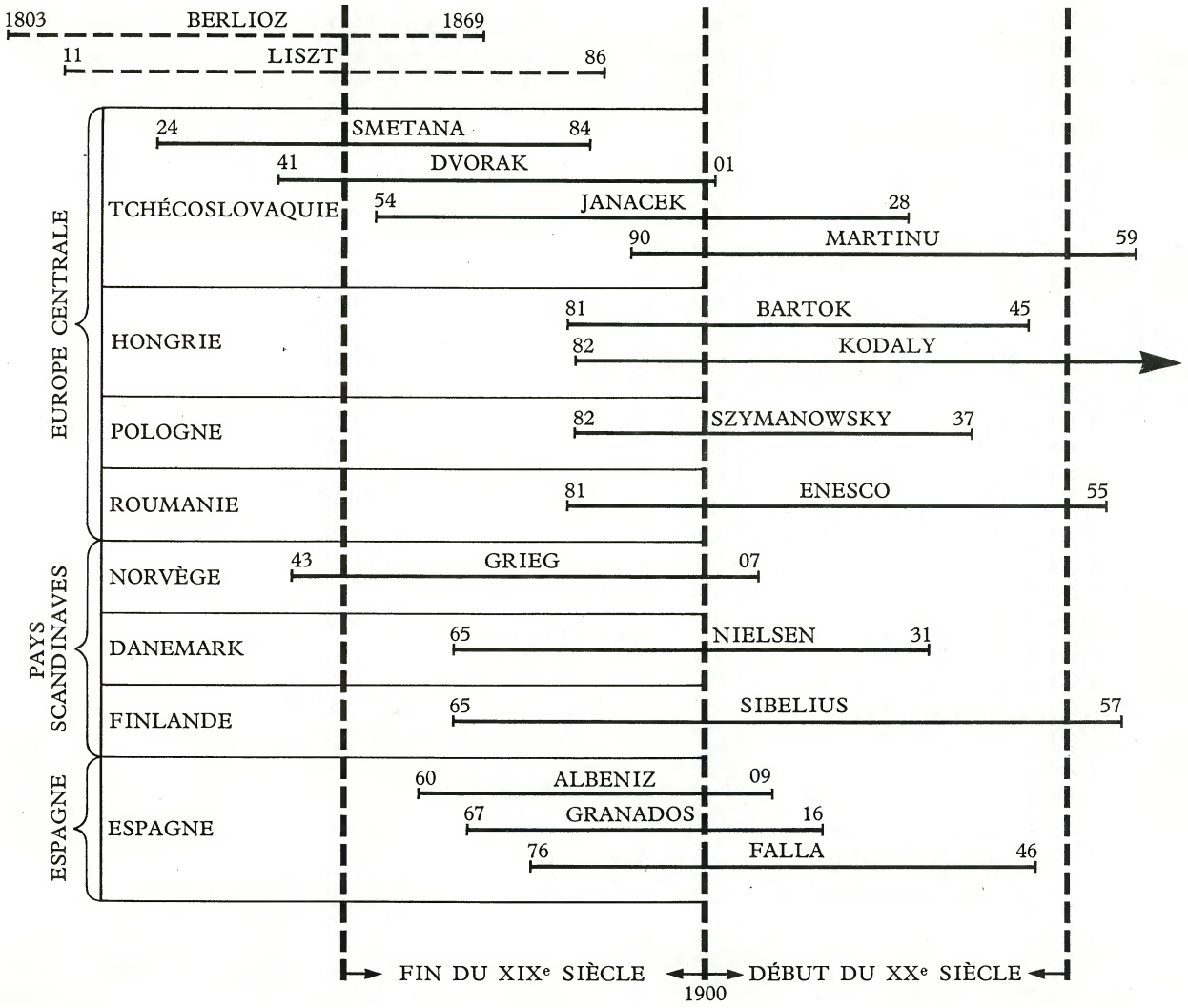
Toute la salle est debout, applaudissant.

Un choriste se détache en même temps et apporte au compositeur une lyre d'or encadrée de lauriers verts...

C'est drôle, dit en sortant l'un de nos confrères, il a fallu une messe des morts pour rendre la vie à l'Opéra-Comique !

(*Les Soirées musicales d'un « monsieur de l'orchestre »*.)

Ch. 10. — NAISSANCE DES ÉCOLES NATIONALES



● Le monde musical du XVIIIe siècle était dominé par trois puissances : Allemagne et Autriche, Italie et France. Dans les autres pays, la vie musicale, lorsqu'elle existait, n'était qu'une copie plus ou moins servile de celle des « 3 Grands ».

L'Italie, notamment, devait jouer un rôle primordial dans le domaine de l'opéra en colonisant littéralement toutes les grandes villes européennes (troupes et théâtres italiens, compositeurs italiens dans les Cours, etc.).

● Certains pays, comme la **Bohême** (Tchécoslovaquie), la **Suède** ou le **Danemark** eurent cependant une **vie musicale intense aux XVIIe** et **XVIIIe siècles,** mais, là encore, rien ne permettait d'y déceler un art différent de ceux d'Allemagne, d'Autriche ou d'Italie (l'activité musicale de la Bohême, par exemple, ne se distinguait pas de celle de l'Autriche, dont elle dépendait politiquement).

● **Au cours du XIXe siècle,** la plupart des peuples d'Europe vont **prendre conscience de leur sentiment national :** le combat pour l'unité ou l'indépendance incitera les pays intéressés à **chercher des bases traditionnelles** solides à cet éveil national. D'où un **intérêt** toujours croissant **pour le folklore, expression la plus caractéristique d'un peuple.**

Les compositeurs utiliseront alors **les chants** et **danses populaires,** ainsi que les **sujets historiques nationaux** (à l'image de l'école russe des Cinq, voir p. 51) afin de se **libérer des emprises étrangères** (italienne le plus souvent).

● **Une musique nationale** naîtra ainsi dans **chaque pays souverain d'Europe,** tandis que **les grandes puissances réaffirmeront elles aussi le côté national de leur art :** BERLIOZ en France, WAGNER en Allemagne, VERDI en Italie.

● Ce « nationalisme » musical se poursuivra jusqu'au **début du XXe siècle,** où, après la Première Guerre mondiale (1914-1918), **se créeront des courants d'influence internationaux** qui libéreront l'art d'une grande partie de ses contingences locales. STRAVINSKY, FALLA, RAVEL, BARTOK, etc., reviendront à un art musical universel, dégagé de toute intention purement nationale, sans pour autant renier leurs origines et leurs influences profondes.

I. — EN EUROPE CENTRALE

Voir S.p.l.T. n°s 118, 119.

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ÉCOLE TCHÈQUE

SMETANA (1824-1884).

« Ma musique est purement tchèque et elle ne peut être pensée nulle part ailleurs qu'en Bohême. Je donne une extrême importance à la juste déclamation tchèque dans les récits, ce que ces messieurs allemands ne peuvent naturellement pas comprendre, car autant le tchèque diffère de l'allemand dans l'accent, les longues et les brèves, autant en agit de même la musique tchèque...

Je n'ai que fort peu de goût pour la diffusion de ma musique hors des frontières. Ma modestie se contentera de la reconnaissance de ma nation, et les ovations du public tchèque ont récompensé dans une forte mesure mes efforts si purs et si sincères. »

(SMETANA : *A propos d'un de ses opéras.*)
(Extrait de *L'art de la musique.* Op. cité.)

SES ŒUVRES

— **Lyriques :** *la Fiancée vendue* (opéra-comique).
— **Pour piano :** sonates, danses populaires.
— **Musique de chambre :** trio, quatuors.
— **Pour orchestre :**
Poèmes symphoniques (6 sous le nom de « Ma Patrie ») : *la Moldava.*
Carnaval de Prague.

SON RAYONNEMENT

● Admirateur de LISZT et de BERLIOZ dont il subit l'influence, **il fit appel à l'élément populaire** (chants et danses tchèques) et au **sentiment national dans ses sujets.**

● Il fonda le conservatoire de Prague et dirigea l'orchestre du théâtre national de Bohême et passe pour le véritable **créateur de l'école musicale tchèque.**

DVORAK (1841-1904).

SES ŒUVRES

— **Vocales :**
Opéras (en langue tchèque)
Œuvres religieuses : messe, Te Deum, Requiem.
— **Musique de chambre :**
Sonates, trios, quatuors, quintette...
— **Pour orchestre :**
Ouvertures : *Carnaval, Othello.*
Concerti pour piano, violon, violoncelle.
Symphonies : *la 5e, dite « du Nouveau Monde ».*
Danses slaves.

SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres, nombreuses, utilisent le **folklore slave** mais subissent également l'influence de l'**école romantique allemande** et de BRAHMS (dont il fut le protégé).

● Professeur puis directeur du conservatoire de Prague, il assura également, pendant quelques années, la direction de celui de New York, d'où une popularité toujours plus grande aux U.S.A.

LES CONTEMPORAINS :

Très vivace, l'école tchèque contemporaine puise toujours dans le folklore, mais en restant liée aux grands mouvements occidentaux.

JANACEK (1854-1928).

— **Musique vocale :** opéras *(le Petit Renard rusé, Jenufa)*.
Musique religieuse *(messe)*.
— **Musique de chambre :** sonates, quatuors.
— **Pour orchestre :**
Sinfonietta.
Poème symphonique : *Taras Boulba.*

● Très influencé par la chanson populaire, il se rattache également à l'esthétique du Groupe des Cinq.

MARTINU (1890-1959).

— **Musique vocale :** opéras *(le Soldat et la Danseuse)*.
— **Musique de chambre :** trios, quatuors, quintettes, sextuor, pièces pour piano, violon, violoncelle, « madrigaux » pour violon et alto.
— **Pour orchestre :**
Ballets : *la Révolte.*
Symphonies (5).
Poèmes symphoniques : *la Bagarre.*
Concerti pour 2 pianos, alto.

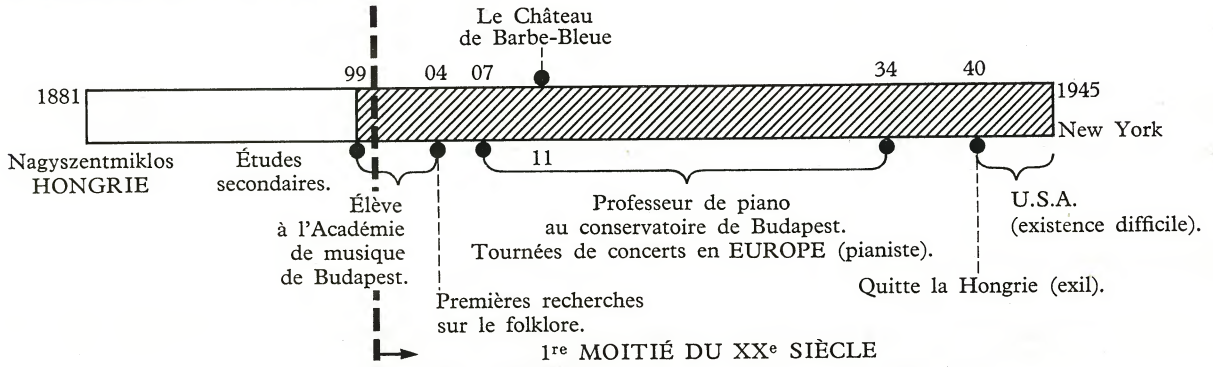
● Lié **à la vie musicale parisienne** il subit les influences de ROUSSEL et du **Groupe des Six** (HONEGGER, MILHAUD).

● La **vigueur** et l'**originalité** de sa musique le classent parmi les **grands noms de la musique contemporaine.** Sa **musique de chambre,** quoique peu connue, est l'une des plus riches de la première partie de notre siècle.

L'ÉCOLE HONGROISE

BARTOK

LES ÉTAPES DE SA VIE



« En 1905, je me mis à prospecter la musique paysanne hongroise jusqu'alors pour ainsi dire inconnue. Dans ce domaine, j'eus la grande chance de trouver un excellent collaborateur en la personne de Zoltan KODALY...

Toute cette étude de la musique paysanne fut pour moi d'une importance capitale car elle me permit de me délivrer de la tyrannie des systèmes majeur et mineur que j'avais subie jusque là. En effet, la plus grande partie, et la plus précieuse justement, du trésor de mélodies populaires recueilli, était bâtie sur les modes liturgiques anciens ou sur le mode grec archaïque, voire même sur un mode encore plus primitif (dit pentatonique) et, en outre, fourmillait des formules rythmiques et des changements de mesure les plus libres et les plus variés... »

(BARTOK : *Autobiographie.*)
(Extrait de *Bartok*, par Serge Moreux, Editions R. Masse, Paris.)

Coller ici le bord droit de la gravure 57.

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *le Château de Barbe-Bleue.*
— **Mélodies** et chants populaires harmonisés.
— **Cantate** profane.

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**
Ouvrages d'enseignement : *Microkosmos.*
Sonates pour piano, 2 pianos et percussion.
Pièces diverses *(Allegro barbaro)*, danses.

B. **Musique de chambre :**
Sonates piano et violon.
Duos pour violons.
Quatuors à cordes (7).

C. **Pour orchestre :**
Ballets : *le Prince de bois, le Mandarin merveilleux.*
Concerti pour piano (3), violon, alto.
Concerto pour orchestre.
Suite de danses, danses roumaines.
Divertimento pour orchestre à cordes.
Musique pour cordes, percussion et célesta.

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste** et **professeur** renommé, il fut à l'origine, avec Kodaly (voir ci-après) de la **découverte** et de l'**étude du folklore hongrois,** l'un des plus riches d'Europe.

● Ayant subi diverses influences au départ (R. STRAUSS, DEBUSSY, SCHŒNBERG) il se forge peu à peu **une des personnalités les plus accusées du siècle.**

● Sa musique, essentiellement **rythmique et dynamique,** combine les éléments du folklore hongrois et les divers apports contemporains. Mais, comme l'Espagnol FALLA (voir p. 71), **il recrée le folklore** à partir d'éléments purement originaux, instituant la pratique du folklore dit « imaginaire ».

● Son art, placé longtemps **à l'avant-garde de son temps,** eut un profond retentissement sur les jeunes générations de compositeurs.

KODALY (né en 1882).

— **Musique vocale :**
Opéra : *Hary Janos.*
Œuvres religieuses : *Te Deum, Psaume hongrois.*
Mélodies et chants populaires.
— **Pour piano :** danses.
— **Musique de chambre :** sonates, quatuors.
— **Pour orchestre :**
Danses : *de Galanta, de Maroszek.*
Poèmes symphoniques : *Soir d'été.*

● Il fut l'ami de BARTOK et passionné, comme lui, de **recherches sur le folklore et l'enseignement.**

● Son écriture, moins abrupte que celle de BARTOK, plus traditionnelle, réalise une **synthèse** du **néoclassicisme** allemand, du **debussysme** et de **l'art populaire hongrois.**

HARSANYI (1897-1954) (pièces pour piano, musique de films, conte pour enfants : *Histoire d'un petit tailleur*) passa l'essentiel de sa vie à Paris où il participa à la vie musicale.

DANS LES AUTRES PAYS

● **En Roumanie** l'école est de création récente. Les premiers compositeurs roumains sont restés liés à l'évolution de la musique française, certains même résidant en notre pays :

ENESCO (1881-1955) (un opéra : *Œdipe*, rapsodies roumaines (2), symphonies, musique de chambre) fut également violoniste de renommée mondiale.

MIHALOVICI (né en 1898) (opéras : *Phèdre*, chœurs, motets, symphonies, musique de chambre, de films, pièces pour piano) est naturalisé français. Il fit ses études avec D'INDY à la « Schola Cantorum ».

● **En Pologne** la vie musicale est actuellement très active et la jeune école se place à l'avant-garde européenne. Le XIXe siècle connut peu de compositeurs, à l'exception de CHOPIN.

PADEREWSKY (1860-1941) fut surtout connu comme pianiste.

SZYMANOWSKY (1882-1937) (opéras, musique religieuse, symphonies, concerti) s'apparenta au romantisme allemand.

TANSMAN (né en 1897) (opéras, oratorios, ballets, symphonies, musique de chambre, pièces pour piano...) est le type du musicien « international », vivant en France puis aux U.S.A.

II. — DANS LES PAYS SCANDINAVES

Voir S. V. 3e : no 99.

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

.....

● Norvège, Suède et Danemark possédaient des foyers d'activité musicale dès le Moyen Age (Bergen, Oslo, Copenhague). D'importants compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles avaient séjourné à la cour de Danemark, parmi lesquels l'Anglais DOWLAND et les Allemands SCHUTZ et BUXTEHUDE.

L'influence allemande dominera d'ailleurs longtemps dans les pays scandinaves et se fera toujours sentir chez les grands maîtres du XIXe siècle.

EN NORVÈGE

GRIEG (1843-1907).

« Il reste un musicien délicat quand il s'assimile la musique populaire de son pays, quoiqu'il soit loin d'en tirer le parti que MM. Balakirev et Rimsky-Korsakov trouvent dans l'emploi de la musique populaire russe. Ceci ôté, il n'est plus qu'un musicien adroit plus soucieux d'effet que d'art véritable... »

(DEBUSSY : « *Monsieur Croche antidilettante* ». Op. cité.)

SES ŒUVRES

— **Vocales :** lieder, psaumes, cantate *(le Retour au pays)* ; musique de scène pour *Peer Gynt (extraits chantés)*.

— **Pour piano :** danses, pièces diverses : *le Printemps, Noce villageoise...*

— **Pour orchestre :**
Concerto pour piano.
Danses norvégiennes, symphoniques.
Musique de scène : *Peer Gynt (dont sont tirées deux suites d'orchestre), Sigurd Jorsalphar.*

SON RAYONNEMENT

● Formé au conservatoire de Leipzig et à Copenhague, il resta **très influencé par le romantisme allemand** de SCHUMANN et de BRAHMS. Mais il fut un des premiers à **étudier le folklore de son pays,** la Norvège, et à l'inclure dans ses œuvres.

● Cette double formation provoque dans son œuvre la **juxtaposition** de pages **romantiques** (concerto pour piano) et de **pièces courtes, pittoresques,** d'inspiration essentiellement **populaire** (Danses, *Peer Gynt*).

SVENDSEN (1840-1911) fut formé, comme GRIEG, à l'école allemande.

EN FINLANDE

SIBELIUS (1865-1957).

SES ŒUVRES

— **Vocales :** opéras, mélodies, chœurs.
— **Pour piano :** pièces diverses.
— **Musique de chambre.**
— **Pour orchestre :**
Symphonies (7).
Poèmes symphoniques : *le Cygne de Tuonela, Finlandia (avec chœurs), Valse triste.*
Concerti.
Musique de scène.

SON RAYONNEMENT

● Comme GRIEG, il fit ses études musicales en Allemagne (Berlin et Vienne) et ses œuvres s'inscrivent dans la **tradition postromantique germanique** de MAHLER et BRUCKNER.

● Mais il est le premier et l'un des seuls à **faire appel au sentiment national finnois** (ses œuvres reflètent la nostalgie et les brumes de son pays).

● Il fut célébré en Finlande comme un héros national au cours de sa très longue existence.

DANS LES AUTRES PAYS

● **En Suède,** l'époque contemporaine connaît une vie musicale riche où les compositeurs, nombreux, sont peu connus en France mais souvent liés aux mouvements d'avant-garde. Le XIXe siècle n'a cependant livré que peu de musiciens de premier plan :
BERWALD (1796-1868) (opéras, symphonies, musique de chambre), au talent original, fut souvent proche de SCHUBERT.

● **Au Danemark,** deux noms ont dominé la vie musicale des XIXe et XXe siècles :
GADE (1817-1890) disciple de MENDELSSOHN.
NIELSEN (1865-1931) opéras : *Mascarade*, symphonies, concerti, musique de chambre, pour piano, qui fut l'un des plus grands noms de la musique scandinave contemporaine.

III. — EN ESPAGNE

Voir S. V. 3e : nos 97, 98.

93. — *Falla au clavecin.*

LES AUDITIONS .....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

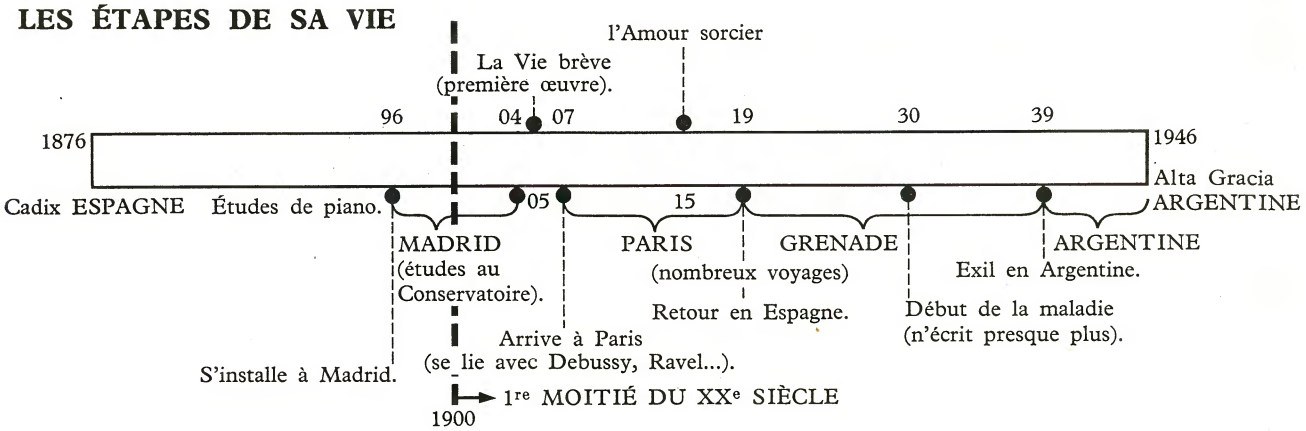
● **L'Espagne** avait figuré aux XVIe et XVIIe siècles parmi **les grandes puissances musicales,** mais le XVIIIe avait connu une véritable **domination italienne** (SCARLATTI) qui devait se maintenir jusqu'à la fin du XIXe.

● Il fallut attendre la **réaction** de PEDRELL (1841-1922) en vue de **retrouver un art national, basé sur le folklore,** pour que la péninsule ibérique reprenne sa place dans la vie musicale européenne.

● Trois compositeurs domineront la musique espagnole au début du XXe siècle : ALBENIZ, GRANADOS et FALLA, ce dernier figurant parmi les plus grands noms du siècle, aux côtés de RAVEL, BARTOK, PROKOFIEV, STRAVINSKY...

MANUEL DE FALLA

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Mes aspirations vont à un art aussi fort que simple, d'où soient absents la vanité et l'égoïsme, chose très difficile à obtenir...

Il ne faut pas faire de la musique de manière égoïste, pour soi et non pour les autres, il faut travailler pour le public sans lui faire de concessions...

Les éléments essentiels de la musique, les sources d'inspiration sont les nations, les peuples. Je suis opposé à la musique qui prend comme base des documents folkloriques authentiques. Je crois au contraire qu'il est nécessaire de partir de sources naturelles vivantes et d'utiliser les sonorités et le rythme dans leur substance, mais non pour les contours extérieurs... »

(FALLA : « *Ecrits sur la musique* ». *Trad. :* C. GIROU.)

SES ŒUVRES

VOCALES :

— 7 chansons populaires espagnoles.
— Oratorio (inachevé) : *l'Atlantide.*
— Opéra : *la Vie brève.*
— *Le Retable de Maître Pierre* (adaptation musicale d'un épisode de Don Quichotte).

INSTRUMENTALES :

— Pour piano et orchestre : *Nuits dans les jardins d'Espagne.*
— Concerto pour clavecin et petit orchestre.
— Ballets : *le Tricorne,*
l'Amour sorcier.

SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres sont **peu nombreuses** mais toutes d'une **rare qualité.**

● Il sut, tout en restant **attaché aux traditions folkloriques** de son pays et à l'enseignement de son maître PEDRELL, créer un **langage moderne personnel** qui le place parmi les plus grands contemporains.

● Il recréa, comme BARTOK, un « folklore imaginaire » tandis que ses dernières œuvres révélaient un **dépouillement** et une **économie de moyens** quasi ascétiques (concerto pour clavecin).

● Il fut, durant son long séjour à **Paris,** l'ami de DEBUSSY, RAVEL et STRAVINSKY.

ALBENIZ (1860-1909).

— **Ouvrages lyriques** (sortes d'opérettes espagnoles appelées « Zarzuelas »): *Pepita Jimenez.*

— **Œuvres pour piano :**
Chants d'Espagne.
Danses espagnoles.
Iberia (12 pièces, certaines orchestrées).
Navarra.

● Formé à Paris et à Bruxelles, il fit une **brillante, mais brève, carrière de pianiste** et fut l'ami de DEBUSSY, DUKAS et FAURÉ. Il contribua à **enrichir** considérablement **le répertoire moderne du piano.**

● Ses œuvres utilisent largement les **éléments du folklore espagnol** (rythmes, mélodies) et sont l'exact **reflet du tempérament de son pays :** contrastes vigoureux de nuances, de mouvements, de caractère.

GRANADOS (1867-1916).

— **Œuvres pour piano :** impromptus, valses, danses espagnoles, *Goyescas.*

— **Autres œuvres :**
Suites d'orchestre, musique de chambre, opéras *(Goyescas)* et « Zarzuelas ».

● Elève de PEDRELL et de Bériot à Paris, il fut comme ALBENIZ **brillant pianiste.**

● Il fit lui aussi **appel au folklore,** mais sa formation et son **tempérament romantique** l'entraînent vers CHOPIN et LISZT et donnent à ses œuvres un caractère moins espagnol que celles des deux compositeurs précédents.

TURINA (1882-1949) (procession del Roccio, danses fantastiques pour orchestre, musique de chambre, pour piano...), formé à la « Schola Cantorum » et influencé par WAGNER.
RODRIGO (né en 1902) (Concerto d'Aranjuez pour guitare, musique de chambre, mélodies).
HALLFTER (né en 1905), disciple de FALLA et chef d'orchestre.

IV. — QUELQUES AUTRES COMPOSITEURS ÉTRANGERS CONTEMPORAINS

Voir S.p.l.T. nº 120.

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

.....

EN ANGLETERRE

ELGAR (1857-1934) (oratorios, concerti, symphonies, suites, variations énigmatiques) fit une carrière tardive, d'autodidacte.
DELIUS (1863-1934) (opéras, Requiem, concerti) vécut en France mais resta à l'écart de la vie musicale.
VAUGHAN-WILLIAMS (1872-1958) (opéras, musique religieuse, symphonies, ballets, musique de scène, de film...) fut élève de l'Allemand Max BRUCH et de RAVEL et fit des recherches sur le folklore anglais.

Coller ici le bord gauche de la gravure 21.

BRITTEN (né en 1913).

— **Musique vocale :**
Opéras : *Peter Grimes, Billy Bud.*
Œuvres religieuses : *Ward Requiem.*
Pour voix et orchestre : « *Illuminations* », *sur poèmes de Rimbaud.*

— **Musique de chambre.**

— **Pour orchestre :**
Symphonies : *Simple Symphony, pour cordes.*
Concerti pour piano, violon.
Variations : *Sur un thème de Purcell.*

● **D'esprit néo-classique,** il est le musicien anglais le plus original et le plus personnel du siècle.

● Son écriture **claire, mélodique,** reste cependant à l'écart de tout mouvement d'avant-garde.

EN BELGIQUE

LEKEU (1870-1894) (sonates, études symphoniques, quatuor) eut une carrière très brève. Il était disciple de D'INDY.
JONGEN Joseph (1873-1953) (concerti, sonates, mélodies, pièces pour piano, pour orgue) fut également organiste et professeur.
ABSIL (né en 1893) (opéras, mélodies, symphonies, concerti, rapsodies, suites, musique de chambre...) se classe, grâce à des œuvres nombreuses et riches, parmi les grands noms de la musique contemporaine.

EN SUISSE

LIEBERMANN (né en 1910) (symphonie, « furioso » pour orchestre, opéras : *Léonore, Pénélope*) de formation allemande, adopte le dodécaphonisme de SCHŒNBERG.
MARTIN Frank (né en 1890) (ballets, concerti, musique de chambre, opéras : *la Tempête*, oratorios) se tourne à la fois vers la France et l'Allemagne.

Ch. 11. — FORMES MUSICALES NOUVELLES : MUSIQUE DE BALLET, DE SCÈNE, DE FILM

I. — LA MUSIQUE DE BALLET

Voir S. V. 3e : nos 85, 96, 111.
S.p.l.T. no 116.

SES CARACTÉRISTIQUES

82. — *Un ballet à l'Opéra de Paris.*

● Un ballet peut se présenter sous **deux aspects** principaux :

— **Incorporé à un ouvrage lyrique** sous forme de danses isolées ou d'un **divertissement** plus développé.

— **Spectacle complet à lui seul.** Il suit alors un **argument** préétabli (mais qui peut parfois être superposé à une œuvre musicale non destinée à la danse).

● La musique d'un ballet **est orchestrale** (symphonique). Elle peut adopter, suivant les cas, la **forme** de :

— **Numéros** (ou danses) **séparés** correspondant aux différentes entrées des danseurs et semblables aux scènes d'un ouvrage dramatique.

— **Œuvres divisées en actes** (ou parties) où les principales scènes sont reliées entre elles par une **musique continue.**

● Pour l'**exécution en concert,** les principaux fragments musicaux d'un ballet sont **groupés en suites d'orchestre** (d'où sont absents les passages secondaires ou de transition).

● Les exigences de la danse entraînent pour la musique un **caractère rythmique marqué,** souvent **vigoureux et contrasté.**

Par ailleurs, la musique doit appuyer et renforcer par ses propres moyens l'expression corporelle réalisée par la danse, d'où son **caractère expressif et souvent descriptif** et sa parenté avec le poème symphonique.

ORIGINES ET ÉVOLUTION

83. — *Le ballet de Faust.*

● **Les premiers groupements de danses** sont apparus à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, dans les **ballets de Cour** *(Ballet comique de la Reine en 1581)*.

● La vogue du ballet de cour s'est perpétuée au XVIIe siècle tandis que naissait, à la même époque, la **comédie ballet** *(le Bourgeois gentilhomme de* LULLI). Puis, au début du XVIIIe siècle, en France, apparaissait l'**opéra-ballet** *(les Indes galantes, de* RAMEAU*)*.

● A la **fin du** XVIIIe siècle, un danseur français, Noverre, allait créer le ballet « moderne » dit « ballet d'action », spectacle complet et indépendant d'un ouvrage lyrique (MOZART *écrivit pour lui « les Petits Riens »*).

● **Au début du XIXe siècle,** le ballet « en blanc » devint un des modes d'expression préférés des romantiques.

Mais les grands compositeurs du moment s'intéressèrent encore peu à cette forme musicale, et les ballets romantiques eurent souvent pour auteurs des musiciens de second rang (« *Giselle* » d'Adolphe ADAM).

Par ailleurs, les opéras historiques du début du XIXe contenaient presque tous un ballet. Un tel divertissement dansé se retrouvera encore dans les grands ouvrages lyriques du milieu du siècle *(ballet de Faust de* GOUNOD) et sa présence deviendra même souvent une des conditions de succès de l'œuvre (voir p. 41, l'échec de *Tannhäuser* à Paris).

● **A la fin du XIXe siècle,** le ballet connut une des plus grandes périodes de son histoire :

— **En France** avec :

DELIBES (1836-1891) : *Coppélia, Sylvia, la Source.*

MESSAGER (voir p. 48) : *Isoline, les Deux Pigeons.*

LALO (voir p. 46) : *Namouna.*

31. — *Delibes.*

— **En Russie** avec :

TCHAIKOVSKY (voir p. 56) : *le Lac des Cygnes, Casse-Noisette, la Belle au Bois dormant.*

Dans ces ouvrages, la musique, écrite tout spécialement pour la danse sut s'adapter à sa destination particulière sans pour autant perdre de sa valeur propre (ce qui explique la présence de ces titres, sous forme de suites, dans les programmes de concerts symphoniques).

● **Au début du XXe siècle,** l'influence des **« Ballets russes »** de Serge de **Diaghilev** allait être déterminante sur l'histoire du ballet et en conditionner tous les aspects contemporains.

Elle entraînait du même coup, grâce aux commandes, un prodigieux essor de la musique symphonique et permettait à des compositeurs de premier plan de s'imposer : DEBUSSY, RAVEL, FALLA, STRAVINSKY, PROKOFIEV...

Laissons la parole à un témoin, D.E. Inghelbrecht, qui participa comme chef d'orchestre à ces saisons françaises des « Ballets russes » :

« C'est en 1906 que Diaghilev entreprit sa conquête de Paris, par une exposition de peinture russe contemporaine. L'année suivante, il donnait à l'Opéra une série de concerts historiques russes, dirigés par Nikisch et Rimsky-Korsakov. En 1908, toujours à l'Opéra, il révèle « Boris Godounov » avec Chaliapine, que l'on retrouve en 1909 au Châtelet, incarnant Ivan le Terrible de la « Pskovitaine ». Au cours de cette saison, les opéras alternent avec les ballets, dont la révélation soulève un enthousiasme unanime, et qui constitueront généralement seuls les spectacles des saisons suivantes...

L'innovation la plus frappante apportée par les Russes était d'ordre décoratif. Chez nous, jusqu'ici, le costumier et le décorateur travaillaient sans liaison apparente, suivant l'un et l'autre leur fantaisie et observant leurs traditions. Nos hôtes printaniers allaient nous émerveiller soudain par la coordination de leurs mises en scène, grâce à une unité de conception picturale. Chez eux, costumiers et décorateurs étaient chargés seulement de la réalisation pratique des maquettes, imaginées par un seul peintre. En outre, un parti pris de simplification du décor supprimait les encombrantes « constructions » de jadis. Les praticables et les accessoires étaient réduits au minimum et la toile peinte employée, même pour certains costumes, tels que ceux de « Boris », par exemple, ce qui constituait une économie considérable pour la fabrication comme pour le transport.

Au point de vue musical, il avait fallu, au début, s'en tenir à des adaptations de Chopin, pour les « Sylphides », de Schumann, pour le « Carnaval » et de quelques compositeurs russes pour « Cléopâtre ». Les « Danses polovtsiennes » avaient été détachées de l'opéra « le Prince Igor » de Borodine, et un drame chorégraphique, audacieusement imaginé sur la symphonie « Schéhérazade » de Rimsky-Korsakov, avait même soulevé la réprobation des héritiers du maître. Mais, dès la seconde année, Diaghilev allait demander à des musiciens d'avant-garde d'écrire spécialement des partitions de ballets. Et c'est ainsi que nous eûmes coup sur coup la révélation du génie de Stravinsky avec « l'Oiseau de feu » et « Petrouchka ».

Les artistes ne devaient pas moins nous stupéfier. Tous les chanteurs et tous les danseurs étaient de grande classe. On nous avait prévenu que le « comparse » n'existait pas plus, dans les théâtres impériaux de Russie, que les « rôles de second plan », la seule hiérarchie du talent y étant admise. C'était pour nous un bouleversement des coutumes, surtout en ce qui concernait le ballet d'opéra où l'avancement était le plus souvent dû à l'ancienneté...

Coller ici le bord droit des gravures :

N° 86.

N° 85.

De même que Chaliapine se détacha immédiatement au-dessus des meilleurs chanteurs, Michel Fokine s'imposa, non seulement parmi les meilleurs danseurs, mais comme le plus grand chorégraphe de tous les temps. Le plus fécond aussi, car pendant plus de trente années son génie créateur ne cessa de se renouveler...

Autour de Fokine, parmi les meilleurs danseurs qui devaient profiter de son enseignement inestimable, Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky et Thamar Karsavina allaient conquérir une renommée universelle...

Des peintres révélés par Diaghilev, un surtout, Léon Bakst, devait devenir populaire à Paris, au point qu'on lui attribua parfois l'exclusivité des décors. C'est lui qui nous avait émerveillé avec « Cléopâtre », le « Carnaval » et « Schéhérazade ».

C'est au théâtre des Champs-Elysées qu'en 1913 Diaghilev commença ses défis au public. La hardiesse de son évolution constante devait décevoir parfois ses amis les plus convaincus. La création du « Sacre du Printemps » et de « Jeux » allait déchaîner le tumulte et l'indignation. La chorégraphie en avait été confiée à Nijinsky dont l'essai, avec « l'Après-Midi d'un faune » n'avait pas été heureux.

En 1914 les Ballets russes réapparaissaient en plein éclat à l'Opéra, puis la guerre survient et ils partent pour l'Amérique. Nous ne les retrouverons qu'à la paix, sans Fokine, qui les a quittés, ni Nijinsky que la maladie a terrassé. Diaghilev tente de renouveler avec des musiciens et des peintres français sa belle aventure, il comptera sur ses « snobs » pour y parvenir. Mais il n'a pas songé à leur futilité. Il aura beau multiplier les gageures en annonçant qu'il apporte « quelque chose de très méchant », on n'aura plus peur...

L'influence des Russes avait été telle qu'elle avait même atteint l'ameublement. L'art de Bakst, surtout, n'avait pas tardé à forcer jusqu'aux vitrines des grands magasins. Or, il y a longtemps que les Parisiennes ont rejeté de leur home les coussins encombrants, les draperies compliquées ou les lanternes arabes du harem de Shariar.

Au point de vue chorégraphie même, le classicisme « évolué » des anciens pensionnaires des théâtres impériaux n'apparaît plus aux jeunes générations tel qu'il nous était apparu alors. Toujours dans les vieux programmes des débuts, la photographie impitoyable a fixé telles attitudes qui « datent » autant aujourd'hui que datait alors la technique conventionnelle de nos ballerines officielles, par rapport à celles des sylphides de Diaghilev. »

(D.E. INGHELBRECHT, *Mouvement contraire*. Les Editions Mondiales, Paris.)

QUELQUES ARGUMENTS DE GRANDS BALLETS

1° **Coppélia.** Musique de DELIBES.
Argument de Ch. Nuitter d'après un conte d'**Hoffmann.**
Créé en 1870.

Un jeune homme, Frantz, s'éprend de la nièce du vieux luthier Coppélius. Il parvient après de patientes manœuvres, à l'approcher, mais Coppélius, qui veillait, réussit à l'endormir. Comme il est un peu magicien, il prélève une partie du « fluide de vie » du jeune homme pour animer sa nièce Coppélia, qui n'est autre qu'un automate de sa confection. Coppélia se met alors à danser, mais de façon si « mécanique » que Frantz à son réveil, s'aperçoit de sa méprise et s'enfuit en compagnie de sa fiancée Swanilda.

2° **Casse-Noisette.** Musique de TCHAIKOVSKY.
Argument d'après une version française d'Alexandre Dumas d'un conte d'**Hoffmann.**
Créé en 1892 au théâtre Marie de Saint-Pétersbourg.
Chorégraphie de Marius Petipa.

A l'occasion d'un arbre de Noël, une fillette allemande, Clara, reçoit en cadeau un casse-noisette ayant la forme d'un pantin. En rêve, elle imagine son casse-noisette à la tête de soldats de plomb, livrant bataille à une armée de souris. Sauvé par Clara alors qu'il était vaincu, le pantin se transforme en prince charmant et conduit la fillette dans un royaume enchanté où la fée Dragée les convie, dès leur arrivée, à un divertissement dansé. Chaque personnage y évoque une friandise : le chocolat, le café (danse arabe), le thé (danse chinoise), etc. Danses et rêve se terminent par une « valse des fleurs » à laquelle participent tous les protagonistes.

3° **L'Oiseau de feu.** Musique de STRAVINSKY.
Argument d'après un conte du folklore russe.
Créé en 1910 aux « Ballets russes ».
Chorégraphie de Fokine.

Un jeune seigneur, Yvan, poursuit et capture un oiseau au plumage flamboyant. Devant ses supplications, il lui rend la liberté et continue sa route. Il arrive devant le palais de Katschéi, où de jeunes princesses lui apprennent que leur maître pétrifie et tient captif les voyageurs.

Quand le jour se lève, les princesses disparaissent et Yvan pénètre dans le domaine de Katschéi. Il va être changé en statue par le sorcier lorsque l'oiseau de feu apparaît et, d'un battement d'ailes, endort les gardes et Katschéi lui-même. Yvan dérobe alors un œuf qui contient l'âme du magicien et le brise, provoquant la mort de Katschéi et la mise en liberté des captifs pétrifiés. Le ballet s'achève sur le mariage d'Yvan et d'une des princesses libérées.

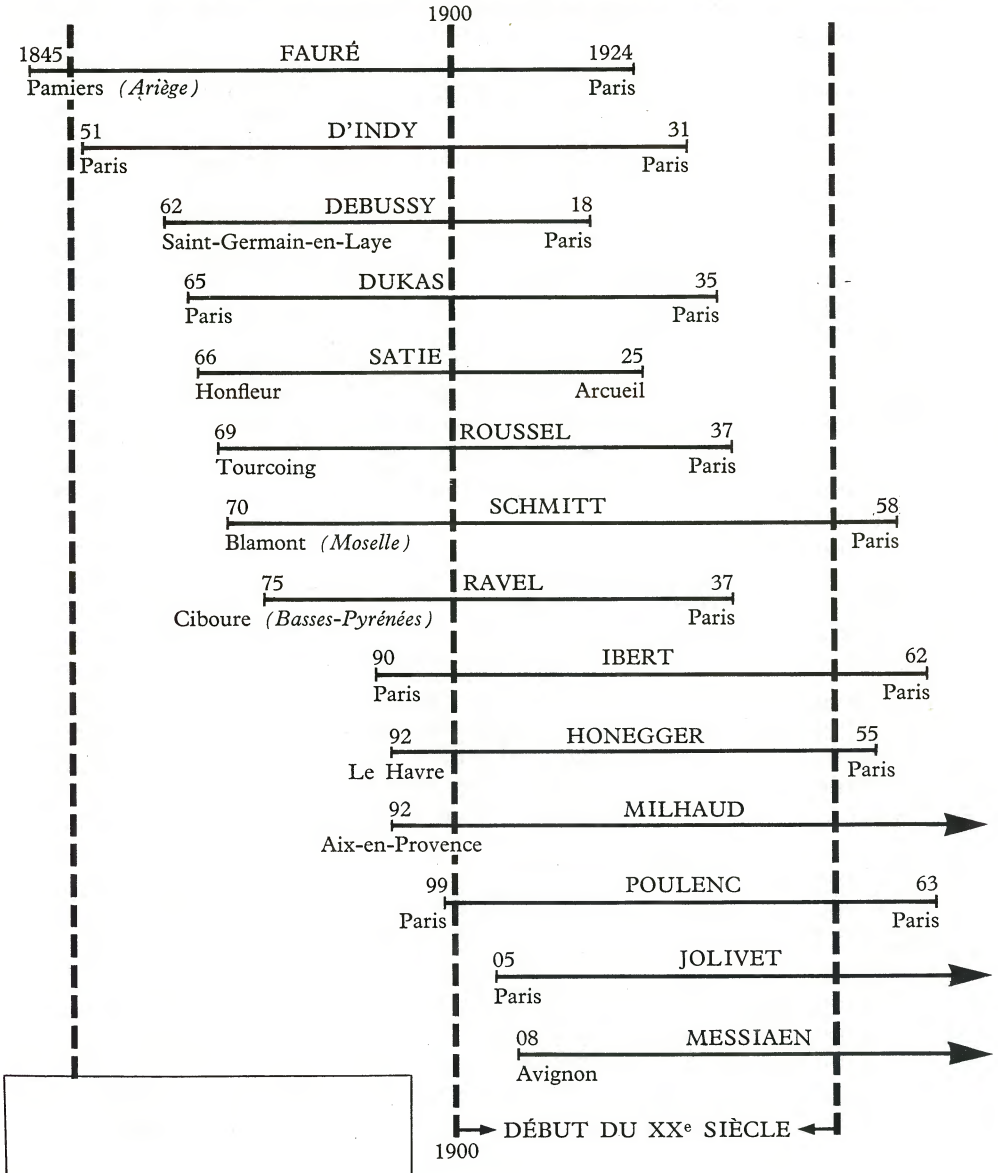
Coller ici le bord droit de la gravure 20.

Coller ici le bord droit de la gravure 102.

Coller ici le bord droit de la gravure 104.

Coller ici le bord droit de la gravure 103.

Ch. 12. — LA SUPRÉMATIE FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XXe SIÈCLE



35. — *Debussy.*

I. — AU DÉBUT DU SIÈCLE

Voir S. V. 3e : nos 24, 25, 29, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113.
S.p.l.T. nos 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127.

DEBUSSY

LES AUDITIONS — M.M. : ex. du *Prélude à l'après-midi d'un faune*

.....

.....

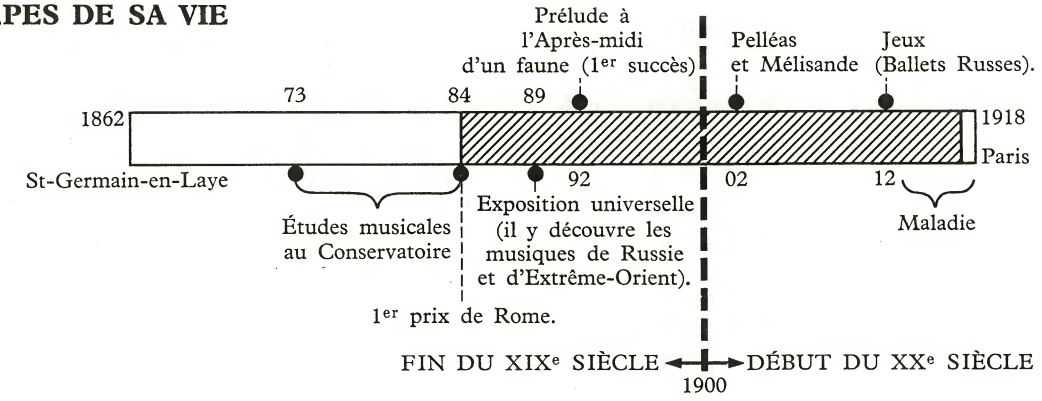
.....

.....

.....

Collez ici le bord droit de la gravure de couverture : « Jeune fille au piano », par A. Renoir.

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Renfermé, un peu distant, avec un goût très marqué pour tout ce qui était rare et précieux, singulièrement séduisant d'ailleurs, en dépit d'une certaine brusquerie au premier contact... Le front, ce front puissant de faune, d'un profil si étrange, buté en avant comme une proue de navire, l'œil brun, très couvert sous les sourcils froncés, fixant obstinément droit devant lui, très loin, un point imaginaire, pendant que de l'index, d'un geste qui lui était familier, il faisait tomber la cendre de sa cigarette... Avec sa chevelure sombre, son nez sensuel et son visage pâle qu'encadrait un léger collier de barbe, Debussy faisait penser à un de ces nobles portraits qu'a peints Titien, et volontiers on l'eût imaginé dans le décor fastueux de quelque palais de Venise... »
(Raymond BONHEUR.) (Extrait de *Debussy*, par Léon Vallas, P.U.F., Paris.)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Mélodies :** *Ariettes oubliées, Poèmes de Baudelaire, Fêtes galantes (Verlaine), Ballades de Villon, Poèmes de Mallarmé, Chansons de Ch. d'Orléans (pour chœur à 4 voix).*

— **Œuvres dramatiques :**
Cantates : *l'Enfant prodigue, la Demoiselle élue.*
Oratorio : *le Martyre de saint Sébastien.*
Opéra : *Pelléas et Mélisande (1902).*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**
Childrens Corner *(le Petit berger).*
La Boîte à joujoux.
Suite bergamasque *(Clair de lune).*
Pour le piano *(Prélude, Sarabande, Toccata).*
Préludes (2 livres) *(la Cathédrale engloutie, la Fille aux cheveux de lin...).*
Estampes *(Jardins sous la pluie).*
Images, études, arabesques.
Epigraphes antiques (piano à 4 mains).

B. **Musique de chambre :**
Sonates pour violon et piano, violoncelle et piano, flûte, alto et harpe.
Quatuor à cordes.

C. **Pour orchestre :**
Poèmes symphoniques : *Prélude à l'après-midi d'un faune, la Mer (trilogie symphonique).*
Nocturnes *(Nuages, Fêtes, Sirènes).*
Images *(Ibéria...).*
Ballet : *Jeux.*

SON RAYONNEMENT

● Influencé au début par son maître MASSENET puis par WAGNER, MOUSSORGSKY et l'art d'Extrême-Orient, il sut très vite se constituer un **langage musical entièrement nouveau.**

● **Maître de la mélodie française** avec FAURÉ, il y montre un **raffinement** et une **délicatesse** en parfaite harmonie avec la poésie de Verlaine et renoue avec l'esprit de l'art français du XVIIIe siècle (Watteau et les « Fêtes galantes »).

● Son unique **opéra,** *Pelléas et Mélisande,* consacre la **réaction contre l'emprise wagnérienne** et un retour à une **déclamation simple et juste.** Il reste l'un des titres les plus importants de la production musicale de notre siècle.

● **Il transforme la technique du piano,** donnant le pas au toucher et aux recherches de sonorités sur la virtuosité pure. Ses nombreuses pages pour cet instrument **suggèrent,** évoquent parfois, mais **ne décrivent jamais,** d'où la parenté de DEBUSSY avec les peintres « impressionnistes » de son époque (Monet, Degas, Renoir...).

● Les mêmes caractères se retrouvent dans sa **musique de chambre,** souvent plus austère et dépouillée, et dans ses **œuvres orchestrales** où l'orchestration atteint un degré de **finesse** et de « dispersion » alors inégalé.

● Par sa **réaction contre le romantisme et le wagnérisme,** par son **écriture entièrement neuve,** DEBUSSY s'impose comme le **principal initiateur de l'art musical contemporain.**

Coller ici le bord droit de la gravure 65.

36. — *Ravel.*

RAVEL

LES AUDITIONS — M.M. : *L'enfant et les sortilèges, Pavane pour une infante défunte, Ma mère l'Oye*.....

.....

.....

.....

.....

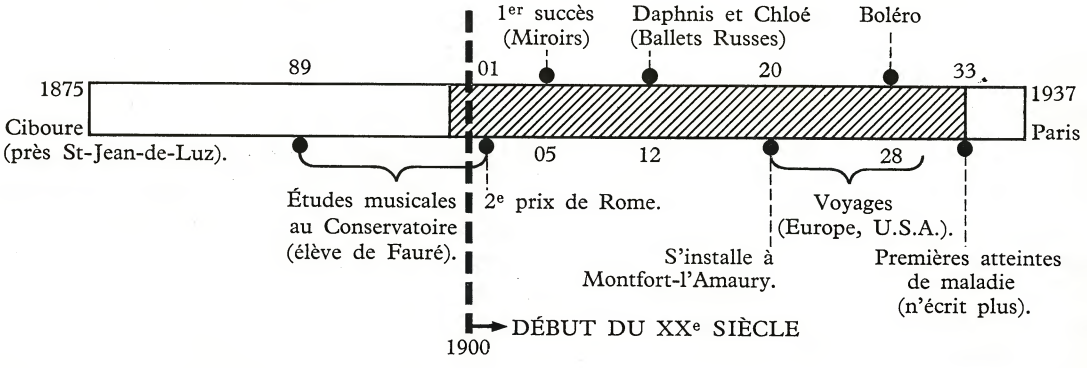
.....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« *Je suis venu trop jeune dans une génération trop vieille...* »

(Maurice RAVEL.)

Coller ici le bord gauche de la gravure 75.

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Mélodies :** *Schéhérazade (avec orchestre), Histoires naturelles (Jules Renard), Chansons madécasses.*

— **Ouvrages lyriques :**
Opéra bouffe : *l'Heure espagnole.*
Fantaisie : *l'Enfant et les sortilèges (Colette).*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**
Miroirs *(Alborada del Gracioso).*
Jeux d'eau, sonatine.
Ma mère l'Oye *(à 4 mains).*
Gaspard de la nuit.
Le Tombeau de Couperin.
Valses nobles et sentimentales.

SON RAYONNEMENT

● Proche de DEBUSSY dans ses premières œuvres, il tenta lui aussi de **retrouver la tradition française du XVIIIe siècle.** Mais il s'orienta rapidement vers une **écriture plus nette,** d'une **précision méticuleuse** et d'un **grand raffinement.**

● Ses œuvres sont **peu nombreuses** mais, comme ce fut le cas pour son contemporain et ami FALLA, **toutes de grande qualité.**

● Ses **mélodies** font appel à l'exotisme *(Schéhérazade)* ou à l'humour *(Histoires naturelles)* tandis que ses **œuvres pour piano** se situent plus directement que celles de DEBUSSY dans la **tradition de** LISZT. La **virtuosité** y est souvent **présente** *(Jeux d'eau).*

B. **Musique de chambre :**

Quatuor à cordes, trio.
Sonates pour violon et piano, violoncelle et piano.

C. **Pour orchestre :**

Rapsodie espagnole.
Concerti (2) pour piano *(dont un pour main gauche seule)*.
Ballets : *La Valse, Boléro.*
Daphnis et Chloé.

Œuvres pour piano orchestrées : *Alborada del Gracioso, Tombeau de Couperin, Valses nobles et sentimentales, Ma mère l'Oye, Tableaux d'une exposition (de Moussorgsky).*

● Bien qu'il ait également écrit pour **musique de chambre,** il reste l'**un des maîtres les plus habiles de l'orchestration contemporaine,** faisant preuve, dans l'utilisation des instruments, d'une véritable **virtuosité** *(Boléro)* et tirant le maximum de l'orchestre moderne.

● Sa naissance en Pays basque et son origine espagnole (par sa mère) expliquent les **nombreuses références à l'Espagne** dans son œuvre.

34. — *Fauré.*

FAURÉ (1845-1924)

LES AUDITIONS.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

« Pour moi, l'art, la musique surtout, consiste à nous élever le plus loin possible au-dessus de ce qui est... » (FAURÉ : *Opinions musicales.*)

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Mélodies :**

Recueils de mélodies séparées (3) : *les Berceaux, les Roses d'Ispahan, Clair de lune, Mandoline...*
Cycles : *la Bonne Chanson (Verlaine), l'Horizon chimérique, la Chanson d'Eve.*

— **Œuvres dramatiques :**

Opéras : *Prométhée, Pénélope.*
Musique de scène : *Caligula, Shylock, Masques et bergamasques, Pelléas et Mélisande.*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**

Barcarolles, impromptus, nocturnes, préludes, suite pour 4 mains : *Dolly.*

B. **Musique de chambre :**

Sonates pour violon et piano, violoncelle et piano.
Trio, quatuors, **Quintette** (avec piano).

C. **Pour orchestre :**

Musique de scène (voir plus haut).

SON RAYONNEMENT

● Compositeur discret, il est **le grand maître de la mélodie française,** raffinée, savante, aux **harmonies subtiles et recherchées.**

● Sa **musique de piano,** tout en révélant les mêmes qualités typiquement françaises, s'inscrit dans la **lignée des pièces de salon** (de caractère improvisé) écrites par CHOPIN et SCHUMANN.

● **Beauté mélodique** et **charme** dominent également dans sa **musique de chambre** tandis que ses **ouvrages lyriques,** injustement méconnus, sont d'importants jalons dans la lutte contre l'emprise wagnérienne.

● Les déploiements orchestraux convenaient peu à l'art **réservé et intime** de FAURÉ, d'où le **très petit nombre de ses ouvrages symphoniques.**

● Professeur puis directeur du Conservatoire de Paris, **il exerça sur ses élèves un rayonnement exceptionnel** qui influa sur toute une génération de compositeurs.

D'INDY (1851-1931)

LES AUDITIONS — M.M. : *Symphonie Cévenole* .....

.....

.....

.....

33. — *D'Indy.*

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Mélodies,** chœurs, chants populaires harmonisés.

— **Opéras :** *l'Etranger, Fervaal, Légende de saint Christophe.*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Musique de chambre :**

Sonates, trios, quatuors, quintette, concert, sextuor, suites...

B. **Pour orchestre :**

Poèmes symphoniques : *Wallenstein (Trilogie).*

Ballets : *Istar.*

Symphonies (2) : *la* 1re *dite « sur un thème montagnard cévenol » (avec piano principal).*

SON RAYONNEMENT

● Elève de FRANCK, il **fonda** (avec Charles Bordes) la « Schola Cantorum » afin de **perpétuer l'enseignement de son maître.** La Schola, rivale du Conservatoire au début du siècle, forma des compositeurs de valeur parmi lesquels : CHAUSSON, DUPARC, MAGNARD, ROUSSEL, SATIE...

● **Théoricien** et **professeur** redouté, il laissa des **œuvres nombreuses,** d'une grande **perfection d'écriture,** mais qui ne peuvent se défendre d'une certaine austérité, voire de rigueur et de sécheresse.

● Face à DEBUSSY et à RAVEL, il représente la continuation de la **tradition symphonique du XIXe siècle,** où voisinent les influences de FRANCK et de WAGNER.

DUKAS (1865-1935)

LES AUDITIONS — M.M. : *L'apprenti sorcier* .....

.....

.....

« La musique est, avant tout, un art d'expression sérieuse et sublime. Ses premiers chants furent des chants vers le ciel. De tous temps elle fut une des ailes de la foi... Car la musique, plus qu'aucun autre art, plus vivement même que la poésie, donne un corps aux aspirations vers l'infini. Son langage persuasif suffit à nous convaincre par la seule force de l'émotion, et nous la fait reconnaître comme le verbe même de l'inexprimable...

Cependant... il serait faux de croire que le domaine de l'informulé soit le seul auquel la musique puisse prétendre... elle est aussi, par d'autres côtés, un art de joie terrestre...

Ce qui lui est plus souvent contesté, et cela par des esprits sagaces et même par des musiciens, c'est sa puissance pittoresque et son aptitude au comique, lesquels dérivent précisément du chant populaire en droite ligne, ce qui revient à dire qu'elles sont parfaitement naturelles... »

(Paul DUKAS, 1894. Op. cité.)

SES ŒUVRES

— **Opéra :** *Ariane et Barbe Bleue.*

— **Pour piano :** sonate.

— **Pour orchestre :**

Ballet : *la Péri.*

Poème symphonique : *l'Apprenti sorcier.*

Symphonie (1).

SON RAYONNEMENT

● Proche de FRANCK et D'INDY au début, il s'orienta rapidement vers un **langage impressionniste apparenté à celui de** DEBUSSY (dont il fut l'ami) et d'où la **vigueur rythmique** n'est pas absente.

● Ses œuvres sont **très peu nombreuses** et, pour la plupart, **orchestrales.** Elles révèlent un sens de l'**orchestration brillante et colorée,** hérité de BERLIOZ et de RIMSKY-KORSAKOV.

● Son unique opéra, « *Ariane et Barbe Bleue* » (injustement laissé à l'écart) se situe dans la lignée de « *Pelléas et Mélisande* » de DEBUSSY, créé quelques années plus tôt (les deux livrets sont de Maeterlinck).

ROUSSEL (1869-1937)

LES AUDITIONS .....

.....

.....

« J'ai parlé de maîtrise, et je crois sincèrement que, dans la nouvelle génération de musiciens, M. Albert Roussel est un de ceux qui en donne l'impression la plus forte, par l'alliance du métier traditionnel — le plus sûr, le plus solide dans l'écriture des chœurs et de l'orchestre — et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le plus souvent le désordre... »
(P. DUKAS, 1923. Op. cité.)

Coller ici le bord droit de la gravure 39.

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Mélodies :** *le Bachelier de Salamanque.*
— **Opéra-ballet :** *Padmâvati.*

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano.**

B. **Musique de chambre :**
Sonates, trios.
Quatuor à cordes.

C. **Pour orchestre :**
Ballets : *le Festin de l'araignée.*
Bacchus et Ariane.
Symphonies (4) :
Sinfonietta pour cordes.
Suite en fa.
Concerto pour piano.
Rapsodie flamande.

SON RAYONNEMENT

● **Venu tard à la musique** (il fut d'abord officier de marine), ROUSSEL fut l'élève de D'INDY à la Schola.

● Doublement influencé au début par son maître et par DEBUSSY, il posséda bientôt un style très personnel, **indépendant,** et **à l'écart de toute école.**

● **L'austérité de son écriture,** sa rigueur contrapunctique (qui nous ramène parfois aux classiques et à BACH) sont à l'origine de son **éloignement du grand public.**

● Cependant, l'**élan** et la **vigueur des rythmes,** le **modernisme** conscient des **harmonies,** font de ROUSSEL l'un des musiciens **les plus originaux de sa génération** et l'un des plus influents sur des compositeurs de notre temps.

SATIE (1866-1925)

LES AUDITIONS .....

.....

.....

« En 1905, je me suis mis à travailler avec d'Indy. J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes compétentes la signalaient dans mes œuvres. Trois ans après un rude labeur, j'obtins à la Schola Cantorum mon diplôme de contrepoint, paraphé de la main de mon excellent maître, lequel est bien le plus savant et le meilleur homme de ce monde. Me voilà donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapointiste. Ma première œuvre de ce genre est un choral et fugue à quatre mains. J'ai été bien eng... dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Qu'est-ce que j'avais été faire avec D'Indy? J'avais écrit avant des choses d'un charme si profond. Et maintenant ! Quelle jambe ! Quelle barbe !...
Voilà la vie, mon vieux. C'est à n'y rien comprendre. »
(SATIE, 1910 : *Lettre à son frère.*)
(Extrait de *L'Art de la musique.* Op. cité.)

Coller ici le bord droit de la gravure 37.

SES ŒUVRES

— **Vocales :** *Socrate (dialogue de Platon pour chant et orchestre).*

— **Pour piano :**
3 Gymnopédies (dont deux orchestrées par Debussy), Morceaux en forme de poire, Préludes flasques, Sports et divertissements...

— **Pour orchestre :**
Ballet : *Parade.*

SON RAYONNEMENT

● Personnage **énigmatique, humoriste,** il fut parfois très discuté.

● Ami de DEBUSSY, il semble **présager les recherches harmoniques** de celui-ci dans des **œuvres discrètes,** la plupart pour **piano.**

● Grand **amateur de nouveauté,** il patronna successivement **le Groupe des Six** (voir p. 85) puis l'école dite « d'Arcueil » qui comprenait, entre autres, SAUGUET et le chef d'orchestre Roger DÉSORMIÈRES.

QUELQUES AUTRES COMPOSITEURS DU DÉBUT DU SIÈCLE

● **La mélodie française,** illustrée par FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL, ROUSSEL eut deux maîtres de valeur, formés tous deux à la Schola et dont l'existence musicale fut également brève :

DUPARC (1848-1933) (**Mélodies :** *Chanson triste, Invitation au voyage, la Vie antérieure*) qui, malade, dut cesser d'écrire à 37 ans.

CHAUSSON (1855-1899) (**Mélodies :** *le Colibri, Poème de l'amour et de la mer*, symphonie, poème pour violon et orchestre, concert en sextuor), disparu prématurément à 44 ans.

● **L'école d'orgue** française, brillante au XVIIe siècle, était pratiquement tombée en désuétude au début du XIXe. FRANCK allait lui redonner une impulsion nouvelle et en faire la première du monde à la fin du XIXe puis au début du XXe siècle.

La plupart des grands **virtuoses de l'orgue furent aussi compositeurs de valeur** pour leur instrument et, souvent aussi, dans les domaines religieux et symphonique. Citons, à la fin du XIXe siècle : GUILMANT (1837-1911), WIDOR (1845-1937), VIERNE (1870-1937), TOURNEMIRE (1870-1939), et, plus près de nous : DUPRÉ (né en 1886), MARCHAL (né en 1894), MESSIAEN (voir p. 89).

II. — APRÈS 1914-1918

Voir S. V. 3e : nos 26, 114. S.p.l.T. nos 128, 129, 130, 131, 132.

LES CONTINUATEURS DE DEBUSSY, RAVEL, FAURÉ ET D'INDY

LES AUDITIONS

.....

.....

.....

.....

● N'ayant pas exercé de fonctions officielles ou pédagogiques, DEBUSSY et RAVEL ne formèrent pas vraiment d'élèves, mais eurent des disciples, parmi lesquels :

— pour DEBUSSY : CAPLET (1879-1925) (mélodies, *le miroir de Jésus*) ;

— pour RAVEL : Manuel ROSENTHAL (né en 1904) et ROLAND-MANUEL (né en 1891).

● **Les élèves de** d'INDY à la **Schola Cantorum** ont été cités pour la plupart : CHAUSSON, DUPARC, MAGNARD (1865-1914) (symphonies), DÉODAT DE SÉVERAC (1873-1921), CANTELOUBE (1879-1957), ROUSSEL, SATIE...

● **Le rayonnement de** FAURÉ au Conservatoire fut grand et ses élèves nombreux. Toutefois, grâce à la largeur d'esprit du maître, ceux-ci ont parfois adopté des styles très divers :
KOECHLIN (1867-1950) théoricien, chercheur qui a beaucoup écrit et dans tous les genres.
DUCASSE (1873-1954), Louis AUBERT (né en 1877)...

Florent SCHMITT (1870-1950) :

— **Œuvres vocales :** mélodies, psaume 47.

— **Musique de chambre :**
Sonates, trios, quatuors, quintette, suite en rocaille, pièces pour piano.

— **Pour orchestre :**
Ballets : *Tragédie de Salomé.*
le Petit Elfe ferme l'œil
Suites : *Antoine et Cléopâtre.*
Symphonie concertante pour piano et orchestre.

● Très **indépendant** d'esprit, SCHMITT a teinté sa musique de **néoromantisme** dans la puissance de l'orchestration et le goût de l'architecture solide. L'influence debussyste subsiste dans ses œuvres de début.

● **Esprit caustique** et parfois acerbe, il introduit dans certaines de ses œuvres (musique de chambre) légèreté et humour.

● Parmi les compositeurs qui ne se rattachèrent à aucune école précise, citons : Henri RABAUD (1873-1949) (opéra-comique : *Mârouf*, poème symphonique : *la Procession nocturne*) qui dirigea le conservatoire de Paris pendant vingt ans.

LE GROUPE DES SIX

- Il se constitua au début de 1920, autour du poète Jean **Cocteau,** et se réclamant de SATIE.

- Les six compositeurs qu'il réunit : HONEGGER, MILHAUD, POULENC, AURIC, DUREY et Germaine TAILLEFERRE tentèrent de réagir contre le « flou debussyste » et le raffinement ravélien ou fauréen.

- Comme pour le Groupe des Cinq, son existence réelle fut brève et se borna à quelques manifestes de Cocteau (*le Coq et l'arlequin*) et quelques pages communes *(les Mariés de la Tour Eiffel)*. Mais les compositeurs reprirent vite leur indépendance et suivirent des voies parfois très différentes.

« Tout se transformait aussi bien en littérature avec Apollinaire, Cendrars, Cocteau et Max Jacob qu'en peinture ; les expositions se succédaient ; les cubistes s'imposaient ; les tableaux de Marcel Duchamp, de Braque, de Léger voisinaient avec ceux de Derain ou de Matisse. Et l'activité musicale n'était pas moins intense. En réaction contre l'impressionnisme des post-debussystes, les musiciens voulaient un art robuste, plus clair et plus précis, tout en demeurant humain et sensible. Aux compositeurs que j'avais connus avant la guerre s'étaient joints Durey et Poulenc. »
(MILHAUD : *Notes sans musique*. Op. cité.)

100. — *Le Groupe des Six avec Jean Cocteau au piano.*

HONEGGER

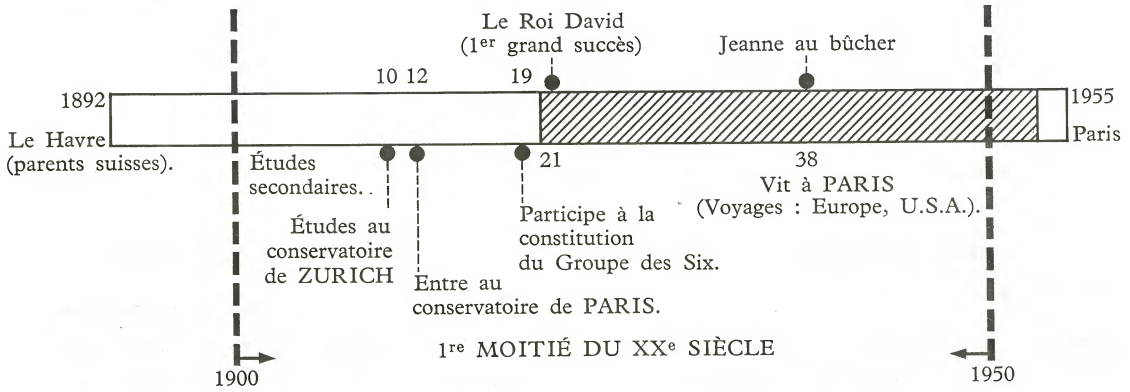
LES AUDITIONS — M.M. : ex. *Jeanne au bûcher* .....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« La carrière d'Honegger est un bel exemple de réussite rapide dans tous les domaines ; alors que les critiques renâclaient à chacun de mes ouvrages, ils acceptaient les siens d'emblée ; alors qu'ils me traitaient de fumiste et de plaisantin incapable de penser, ils considéraient Arthur comme sérieux et profond. De plus, sa bonhomie et sa gentillesse extrêmes lui attiraient toutes les sympathies, tandis que j'étais parfois violent, entier, et à la fois cassant et timide. » (MILHAUD, *Ibid.*)

Coller ici le bord droit de la gravure 38.

Coller ici le bord gauche de la gravure 76.

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *Antigone, l'Aiglon (avec Ibert).*

— Opérette : *les Aventures du roi Pausole.*

— **Oratorios :** *le roi David, Judith, Jeanne au Bûcher, Nicolas de Flue, la Danse des morts, Cantate de Noël.*

— **Mélodies.**

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano.**

B. **Musique de chambre :** sonates, quatuors.

C. **Pour orchestre :**

Musique de scène, de film *(Regain, Mermoz...).*

Ballets : *Cantique des cantiques.*

Symphonies : (5) *la 2e pour cordes ;*
la 3e dite « Liturgique ».

Mouvements symphoniques : *Pacific 231, Rugby.* Pastorale d'été, suite archaïque, dit des jeux du monde...

SON RAYONNEMENT

● De **tempérament romantique,** il s'éloigna très vite de l'esthétique du Groupe des Six.

● Il a hérité de son **ascendance suisse-allemande** le goût de l'**effet,** de la **musique puissante** et solide d'architecture, mais toujours profondément inspirée par une **foi ardente.**

● **Maître contemporain de l'oratorio** (auquel il redonna vitalité) il tenta, grâce à un **art direct,** parfois **populaire,** de s'adresser à la masse, tandis que sa **musique de chambre ou d'orchestre,** plus complexe, contrapunctique, **vigoureusement contrastée,** traduit toutes les aspirations d'un musicien romantique.

MILHAUD

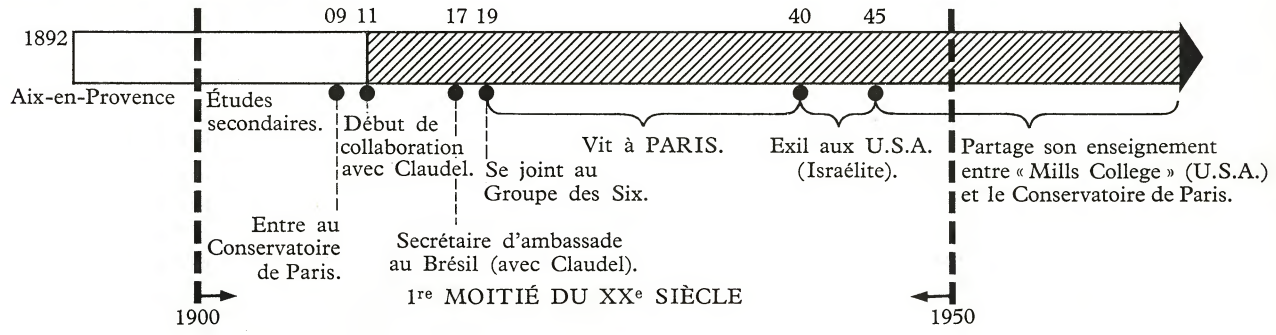
LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

LES ÉTAPES DE SA VIE



« Je suis un Français de Provence et de religion israélite... » (MILHAUD : *Ibid.*)

Coller ici le bord gauche de la gravure 40.

SES ŒUVRES

I. — VOCALES

— **Opéras :** *les Malheurs d'Orphée, Bolivar, le Pauvre Matelot, Christophe Colomb.*

— **Oratorios :** l'Orestie *(Agamemnon, les Choéphores, les Euménides).*

— **Mélodies.**

SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres sont **très nombreuses** et **touchent à tous les genres.** Leur catalogue est un des plus vastes de la période contemporaine.

● Compositeur **méditerranéen,** il traduit dans sa musique, **toujours franche,** les **contrastes** d'ombre et de lumière crue de son pays.

II. — INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :**
Saudades do Brazil (orchestrées).
Scaramouche (pour deux pianos).

B. **Musique de chambre :**
Sonates, trios, **quatuors,** quintettes *(la Cheminée du Roi René,* pour quintette à vent).

C. **Pour orchestre :**
Musique de scène, de film.
Ballets : *le Bœuf sur le toit, Salade, la Création du monde.*
Suites : *française, provençale.*
Symphonies.
Concerti, œuvres pour piano et orchestre *(le Carnaval d'Aix).*

● Il use d'un **langage** tour à tour **modal** (presque populaire) et **polytonal,** parfois brutal.

● Le **rôle primordial du rythme** est souvent affirmé par une **percussion importante,** mais cette vigueur n'exclut pas le **lyrisme** et la **mélodie simple et directe** *(le Pauvre Matelot).*

● Outre la Provence, le Brésil et les pays sud-américains ont inspiré quelques-unes de ses œuvres les plus connues.

Coller ici le bord droit de la gravure située en dernière page de couverture (dessin de Cocteau : « le groupe des Six »).

LES AUTRES COMPOSITEURS DU GROUPE

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

POULENC (1899-1963)

I. — ŒUVRES VOCALES

A. **Religieuses :**
Messe, Stabat mater, Motets, Litanies à la Vierge Noire.

B. **Profanes :**
— **Opéras :** *la Voix humaine, Dialogue des Carmélites.*
— **Opérette :** *les Mamelles de Tirésias.*
— **Mélodies :** *Sur des poèmes de Ronsard, Eluard, Cocteau, Aragon, Apollinaire (le Bestiaire) Max Jacob...*

II. — ŒUVRES INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :** pièces diverses *(Valses, Mouvements perpétuels).*

B. **Musique de chambre** (pour cordes ou vents) :
Sonates, trios, sextuor...

C. **Pour orchestre :**
Ballets : *les Biches, Aubade, les Animaux modèles.*
Concerti : pour 1, 2 pianos, orgue et timbales...
Concert champêtre pour clavecin.
Sinfonietta.

● Il occupe une place à part dans la musique contemporaine : il a en effet réussi à se forger une **personnalité originale** en **restant à l'écart des tendances modernes** et en prônant un **néoclassicisme** sans la moindre rigueur.

● Si sa musique **religieuse** reflète une émouvante **simplicité** et une **foi profonde,** il se réclame ailleurs de la **fantaisie,** de la **truculence** de CHABRIER et de SATIE.

● **L'élégance française** de son art en fait **le maître de la mélodie contemporaine.**

AURIC (né en 1899) (mélodies, musique pour piano, de chambre : *sonates,* ballets : *les Fâcheux, les Matelots, le Peintre et son modèle, Phèdre,* musique de film : *Moulin-Rouge, la Belle et la Bête*) est un des maîtres de la musique de film.

Germaine TAILLEFERRE (née en 1892) (mélodies, opérette : *Il était un petit navire,* concerti, ballets, musique de chambre, de piano...).

DUREY (né en 1888) (recueils de mélodies, musique de chambre...) Ses œuvres restent peu connues.

III. — ASPECTS DE LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

LES AUDITIONS

.....

.....

.....

.....

COMPOSITEURS D'AUJOURD'HUI ET INDÉPENDANTS

● Il est difficile, sinon impossible, de classer les compositeurs contemporains dans une tendance précise :

— soit que leurs œuvres réalisent la synthèse de mouvements les plus divers ;

— soit qu'ils restent volontairement à l'écart de toute école ;

— soit qu'enfin un recul insuffisant ne permette pas d'apprécier en bloc une production non encore achevée la plupart du temps.

● Nous nous bornerons, dans ce chapitre, à citer, dans un ordre chronologique, quelques-uns des compositeurs français de notre temps, ainsi que leurs œuvres les plus jouées :

Claude DELVINCOURT (1888-1954) (opéra : *le Bal vénitien*, opérette : *la Femme à barbe*, oratorio : *Lucifer*, pour orchestre : *Radio-sérénade*), fut l'un des grands directeurs du Conservatoire de Paris.

Jacques IBERT (1890-1962) (opéra : *l'Aiglon*, opérette : *Angélique*, pièces pour piano : *Histoires*, ballets : *Diane de Poitiers*, concerti pour flûte, saxophone, violoncelle, « *Escales* » pour orchestre) fut directeur de l'Académie de France à Rome et membre de l'Institut. Son art est élégant, pittoresque, mais son langage souvent traditionnel. Il fut l'ami d'HONEGGER.

Georges MIGOT (né en 1891) (oratorios : *Saint-Germain-d'Auxerre*, *le Sermon sur la montagne*, livre d'orgue, « *le Zodiaque* » pour orchestre) pratique un art dépouillé, austère, emprunt de mysticisme.

Jean RIVIER (né en 1896) (messe de requiem, musique pour piano, de chambre, pour orchestre : concerti pour piano, violon, flûte, saxophone, ouvertures : *pour une opérette*, *pour un drame*, symphonies) est professeur au conservatoire de Paris. Sa musique élégante, vigoureuse, dénote parfois l'influence de ROUSSEL.

Marcel DELANNOY (1898-1962) (ouvrages lyriques : *le Poirier de misère*, *Puck*, *Noces fantastiques*, ballets : *la Pantoufle de vair*, musique de films, symphonies, concerto pour piano) fut essentiellement un musicien de théâtre.

Emmanuel BONDEVILLE (né en 1898) (opéra-comique : *l'Ecole des maris*, opéra : *Madame Bovary*, poèmes symphoniques) membre de l'Institut, est directeur du théâtre national de l'Opéra.

Raymond LOUCHEUR (né en 1899) (ballet : *Hop-Frog*, rapsodie malgache, symphonies) s'inscrit dans la lignée de SCHMITT et ROUSSEL.

Henri BARRAUD (né en 1900) (ouvrages lyriques : *Numance*, *la Farce de maître Pathelin*, oratorios : *le Mystère des Saints Innocents*, musique de chambre, concerti) occupe d'importantes fonctions musicales à l'O.R.T.F.

Henri SAUGUET (né en 1901) (ouvrages lyriques : *la Chartreuse de Parme*, *les Caprices de Marianne*, ballet : *les Forains*, concerto pour piano) disciple de SATIE, fut membre de l'école dite « d'Arcueil ». Certaines de ses œuvres peuvent également se rattacher à l'esthétique du Groupe des Six à ses débuts.

Henri TOMASI (1901-1970) (opéras : *l'Atlantide*, *Don Juan de Mañara*, ballets : *Noces de cendres*, musique de chambre, « *Vocero* » pour orchestre, concerti), compositeur méditerranéen dont les œuvres, nombreuses touchent à tous les genres, s'affirme néanmoins comme un musicien de théâtre, grâce au lyrisme de son style et à ses qualités mélodiques.

DANIEL-LESUR (né en 1908) (œuvres vocales : *Cantique des cantiques*, *Cantique des colonnes*, musique de chambre, pour orchestre : suites *française*, *pastorale*, concerto, passacaille, sérénade pour cordes) a fait partie du groupe « Jeune France » (avec MESSIAEN, JOLIVET et Yves BAUDRIER).

Jean FRANÇAIX (né en 1912) (ouvrages lyriques : *le Diable boiteux*, *la Main de gloire*, ballets, concerti, musique de chambre) est l'auteur d'œuvres nombreuses, d'un art facile, primesautier, souvent humoristique, mais dans un langage traditionnel.

Marcel LANDOWSKY (né en 1915) (opéras : *le Fou*, *le Ventriloque*, *le Rire de Niels Halérius*, musique de film) est essentiellement un musicien de théâtre, l'un des rares de notre époque, et reste délibérément en dehors des mouvements d'avant-garde.

Henri DUTILLEUX (né en 1916) (ballets : *le Loup*, symphonies (2), suite de danses) indépendant de tout système, pratique un art vigoureux, vivant et généreux et s'affirme comme l'un des meilleurs symphonistes actuels.

DIVERSES ORIENTATIONS ACTUELLES

● Notre temps est dominé par le **double souci de renouveler et d'enrichir le langage musical** et le « **matériau** » **sonore** mis à la disposition des compositeurs.

Dès le début du xxe siècle, la notion de tonalité s'effrita peu à peu pour céder la place à l'**atonalisme,** pratiqué par la plupart des musiciens contemporains. Il est la conséquence du chromatisme wagnérien et des harmonies complexes de DEBUSSY.

Par ailleurs, la superposition de plusieurs tonalités engendra la **polytonalité.** Enfin, en raison des recherches sur les musiques antiques, médiévales et primitives, et sous l'impulsion des musicologues, les **modes anciens ou primitifs** vont se substituer aux majeur et mineur classiques.

● **La tendance modale,** poussant plus loin le renouvellement du langage musical, fait appel aux modes et aux rythmes des musiques **primitives** ou **exotiques** (africaines, hindoues, indonésiennes), d'où un **emploi important d'instruments à percussion exotiques** et de **sonorités nouvelles :** telles celles des **ondes Martenot** (instrument électronique). Deux compositeurs dominent cette tendance :

MESSIAEN (né en 1908)

I. — ŒUVRES VOCALES

— **Mélodies :** *Poèmes pour Mi.*

— **Religieuses :** *Petites liturgies de la présence divine, 5 Rechants.*

II. — ŒUVRES INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :** *20 regards sur l'Enfant Jésus, Modes de valeurs et d'intensité, Visions de l'Amen (à deux pianos), Catalogue d'oiseaux.*

B. **Pour orgue :** *l'Ascension (orchestrée), la Nativité du Seigneur, Livre d'orgue.*

C. **Musique de chambre :** *Quatuor pour la fin des temps.*

D. **Pour orchestre :** *Turangalila symphonie, le Réveil des oiseaux.*

● **Organiste, compositeur** et **professeur** au Conservatoire, son rayonnement est grand parmi ses élèves et de nombreux jeunes compositeurs.

● Ses recherches d'ordre **rythmique** (mesures irrégulières, rythmes, irrationnels), **mélodique** (modes hindous, chants d'oiseaux), ou **orchestral** (ondes Martenot, percussion) sont toujours subordonnées à une **inspiration mystique,** une foi profonde et un **lyrisme quasi romantique.**

● MESSIAEN est un des **grands chefs d'école actuels.**

JOLIVET (né en 1905)

I. — ŒUVRES VOCALES

— **Mélodies :** *Complaintes du soldat, Chants des hommes.*

— Epithalame pour chœur.

II. — ŒUVRES INSTRUMENTALES

A. **Pour piano :** recueil de pièces : *Maña.*

B. **Pour orchestre :**

Symphonies.

Concerti pour divers instruments (ondes Martenot, piano, trompette, harpe, basson...).

Danses rituelles, incantatoires.

Cosmogonie.

● Il essaie de retrouver, au début, **les sources magiques et incantatoires de la musique,** d'où un emploi constant des **modes, rythmes** ou **instruments à percussion** des **peuples primitifs.**

● Mais, sa **personnalité complexe** évoluera à plusieurs reprises et donnera à son œuvre divers aspects, la situant parfois à l'avant-garde.

Coller ici le bord droit de la gravure 41.

● **La tendance sérielle** reprend à son compte le système musical institué par l'Autrichien SCHŒNBERG (voir p. 27) et perpétué par BERG et WEBERN, ce dernier restant le plus souvent le modèle des jeunes compositeurs.

Elle est dominée en France par la personnalité de :

Pierre BOULEZ (né en 1925)

— **Œuvres vocales :** *le Soleil des eaux, le Visage nuptial, le Marteau sans maître.*

— **Œuvres instrumentales :**
Polyphonie X (pour orchestre de chambre).
Structures (pour 2 pianos).
3 sonates pour piano.

● Elève de MESSIAEN, il pousse très loin ses recherches et se situe comme le chef de file de l'école d'avant-garde, tant en France qu'à l'étranger.

● Ses qualités de **professeur** et de **chef d'orchestre** sont au service de toute la jeune école européenne sérielle.

D'autres musiciens français utilisent la technique sérielle, parfois très librement, et parfois même l'abandonnèrent pour revenir à des modes d'écriture plus traditionnels. Tous, ou presque, sont des élèves de MESSIAEN :

Maurice LEROUX (né en 1923) (musique de film, musique pour le « Petit Prince »...).

Jean-Louis MARTINET (né en 1912), Serge NIGG (né en 1924), Marius CONSTANT (né en 1925) *(le Joueur de flûte, Chants de Maldoror).*

● **Les techniques concrètes et électroniques** sont des tentatives pour renouveler radicalement, non seulement le langage musical, mais aussi l'appareil sonore qui le restitue au public.

Deux principes se dégagent actuellement des expériences entreprises dans les centres de recherches (à Milan, Cologne, à l'O.R.T.F.).

— Utiliser non seulement les sons (comme dans la musique « traditionnelle ») mais aussi les bruits, quels qu'ils soient, en les organisant. C'est la **musique concrète.**

— Créer de nouveaux sons, les façonner, les moduler par des procédés électriques, les appareils électroniques et le magnétophone se substituant alors à l'interprète traditionnel. Il en résulte une source quasi illimitée de possibilités sonores, mais dont l'exploitation n'est encore qu'expérimentale.

Parmi les compositeurs intéressés à ces recherches, citons, outre BOULEZ et quelques autres déjà mentionnés :

Pierre HENRY, Pierre SCHAEFFER, Yanis XENAKIS ce dernier se préoccupant également de composition musicale par voie mathématique (à l'aide d'ordinateurs électroniques).

« Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse... Les nouveaux instruments doivent être susceptibles de se prêter à des combinaisons variées, et ne doivent pas simplement nous rappeler des choses déjà entendues. Les instruments ne doivent être, après tout, que des moyens temporaires d'expression. »

(VARÈSE, 1916. *Interview pour le « New York Telegraph ».*)

« Ce que nous voulons, c'est un instrument qui puisse nous donner un son continu à n'importe quelle hauteur. Le compositeur et l'électricien devront travailler ensemble à l'obtenir. Nous ne pouvons, à aucun prix, continuer à travailler dans les vieilles couleurs de l'école. Vitesse et synthèse sont les caractéristiques de notre temps. Nous avons besoin d'instruments du XXe siècle pour nous aider à les réaliser en musique... »

(VARÈSE, 1922. *« Christian Science Monitor ».*)

« La musique ordinaire est à la musique concrète ce qu'est la mécanique classique à celle de la relativité. La musique ordinaire est un cas particulier d'une musique généralisée. Le cas particulier est celui de la note ou son de fréquence définie. Il semble que les discussions sur les notes, les tonalités et les modalités, aient connu, ces dernières décades, une sorte d'essoufflement. C'est qu'il est peut-être temps, sans négliger la mécanique des notes, de penser en termes plus généraux, et de concevoir la matière sonore dans sa complexité... »

(Pierre SCHAEFFER, 1949. *Revue « Polyphonie ».*)

« Le monde dans lequel nous vivons remet en question ses données traditionnelles dans tous les domaines et accède à de nouvelles conceptions, à de nouvelles formes d'action qui ont marqué l'art d'aujourd'hui : à leur tour, les formes, l'esthétique nouvelle d'un art modifieront, modifient déjà les rapports entre les œuvres et les hommes. »

(André BOUCOURECHLIEV, *Revue « Esprit », janvier* 1960.)
(Citations extraites de *L'Art de la musique.* Op. cité.)

Coller ici le bord gauche de la gravure 95.

Coller ici le bord gauche de la gravure 94.

Ch. 13. — LA MUSIQUE EN AMÉRIQUE
LE JAZZ

LES AUDITIONS .....

.....

.....

.....

.....

.....

I. — LES ÉCOLES MUSICALES AMÉRICAINES

● Pendant des siècles, la musique se limita, en Amérique, a des manifestations **folkloriques** (chants et danses) ou **religieuses.**

L'art musical allait être introduit dans les pays conquis par les Espagnols et les Portugais en Amérique du Sud, puis par les immigrants européens en Amérique du Nord.

● Si l'Argentine, le Brésil et les Etats-Unis connurent quelques compositeurs au XVIIIe siècle, ce n'est qu'à partir du XIXe, et même du début de notre siècle, que certains noms passeront les frontières américaines.

La plupart de ces compositeurs ont d'ailleurs travaillé, au début du siècle, en Europe. Mais tous les pays américains possèdent maintenant une vie musicale active et indépendante, ouverte même aux différentes techniques d'avant-garde.

● Quoique la plus grande partie des compositeurs américains restent encore peu connus du public européen, quelques-uns d'entre eux connaissent cependant l'universalité :

AU BRÉSIL

VILLA-LOBOS (1887-1959)

— **Œuvres vocales :** opéras.

— **Œuvres instrumentales :**
Musique de chambre.
Ballets.
Concerti, symphonies.

— **Pour divers groupements vocaux ou instrumentaux :**
Bachianas Brasileiras.
Choros.

● Il a fait de **nombreux séjours en Europe,** notamment en France où il compta beaucoup d'amis. Il fut un des grands **organisateurs de la vie musicale dans son pays.**

● Ses œuvres empruntent à la fois **au folklore** (il exploite, comme BARTOK et FALLA, le folklore imaginaire) et aux **mouvements modernes européens.**

AU MEXIQUE

Carlos CHAVEZ (né en 1899) (musique de chambre, *Hexagone*, *Polygone*, de scène, ballets, symphonies ouvertures : *Républicaine*) est le plus connu en Europe des compositeurs mexicains. Il est directeur du Conservatoire de Mexico.

AUX U.S.A.

Les influences françaises (RAVEL, Groupe des Six, enseignement de MILHAUD et Nadia BOULANGER) et celles des compositeurs exilés (STRAVINSKY, BARTOK, SCHŒNBERG, HINDEMITH) y voisinent avec celle du jazz : citons, parmi les nombreux compositeurs :

GERSHWIN (1898-1937)

— **Opéra :** *Porgy and Bess.*

— **Pour piano et orchestre :**
Rapsody in Blue.
Concerto en fa.

— **Pour orchestre :**
Un Américain à Paris.
Ouverture cubaine.

● Compositeur de chansons, revues, et arrangeur, il tenta, dans quelques grandes partitions, d'**adapter le style nouveau du jazz à la musique symphonique.**

● Les influences de DEBUSSY et de RAVEL se retrouvent dans son œuvre, ainsi que celle de TCHAIKOVSKY. Sa tentative fut interrompue par une mort prématurée.

VARÈSE (1885-1965) (œuvres pour groupements instrumentaux ou vocaux les plus inhabituels : *Intégrales*, *Ionisations*, *Arcanes*, *Equatorial*, *Espace*, *Désert*) est un Français établi aux U.S.A. (il fut l'élève de ROUSSEL). Chercheur infatigable et musicien d'avant-garde longtemps ignoré en Europe, il fut le maître de JOLIVET et son modernisme fut souvent prophétique.

Aaron COPLAND (né en 1900) (symphonies, ballets : *Rodéo*, musique de chambre, de film) a subi l'influence du jazz. Ses œuvres sont souvent pittoresques.

Charles IVES et John CAGE s'orientent plus spécialement vers les techniques ou procédés d'avant-garde (musique sérielle, concrète, électronique, piano préparé...).

II. — L'APPARITION DU JAZZ

96. — *L'orchestre de jazz de Duke Ellington.*

Bien qu'étant devenu depuis quelques années un phénomène universel, le jazz trouve ses origines et la plus longue période de son histoire actuelle aux U.S.A. Il est, en conséquence, intimement lié à la vie musicale américaine.

QUELQUES ÉLÉMENTS TECHNIQUES

● La raison d'être du jazz est son **caractère d'improvisation.** Toutefois, une improvisation collective ne peut être effectuée que sur des bases prévues à l'avance :

— **D'ordre architectural :** division du morceau et nombre de mesures fixés au préalable et respectant le plus souvent la coupe classique du « blues ».

— **D'ordre rythmique :** imposé par la « section rythmique », élément de base de l'orchestre de jazz.

— **D'ordre mélodique :** improvisation à partir d'un thème donné (au début, un « blues »).
Les grands thèmes du jazz sont nombreux : *St-Louis Blues*, *West-End Blues*, *Tiger-Rag*, *etc.*

— **D'ordre harmonique :** respect par les improvisateurs des successions d'accords données par les instruments de la section rythmique (piano, guitare, contrebasse).

● L'improvisation résulte donc, en fait, d'un **long travail d'équipe.**

● Dans les grandes formations orchestrales, l'intervention d'un **arrangeur** est nécessaire pour assurer la cohésion d'ensemble, sans que son rôle soit préjudiciable aux qualités personnelles de l'improvisateur.

● **Les instruments** rencontrés le plus souvent dans un orchestre de jazz sont :

Section mélodique	Trompette (cornet à pistons au début). Trombone. Saxophones (soprano, alto, ténor, baryton). Clarinette. Violon (plus rarement).	**Section rythmique**	Piano. Contrebasse (à vent, ou hélicon au début). Batterie. Guitare (parfois banjo). Vibraphone (rare au début).

SES ORIGINES

● Elles sont **complexes** et encore **mal connues.**

● Plusieurs éléments ont contribué à la création progressive du jazz :

— **Le folklore africain,** importé aux XVIIe et XVIIIe siècles par les esclaves noirs transportés dans les Etats américains du Sud. Il donnait naissance aux **chants de travail** puis aux **« blues »** (sortes de complaintes) qui serviront de support dès le début aux improvisations du jazz.

— **Les chants religieux protestants** (psaumes, cantiques) que les Noirs adaptèrent à leurs habitudes folkloriques sous la forme de **« negro-spirituals »**.

— **La musique populaire des Blancs** d'Amérique, composite et variée suivant l'origine des émigrants, mais comprenant des **danses occidentales** (polkas, marches, quadrilles).

● Les premiers groupements d'instrumentistes **noirs** réalisant la jonction de ces éléments disparates **apparaissent dans les premières années de notre siècle,** dans les **quartiers noirs de La Nouvelle-Orléans** (Storyville), en Louisiane.

SON ÉVOLUTION

● Après La Nouvelle-Orléans, ce nouveau genre de musique **émigra à Chicago,** en 1917, où il prit le nom de jazz. C'est également à cette date que se situeront **les premiers orchestres de Blancs** ainsi que **l'importation du jazz en Europe** (avec l'arrivée des troupes américaines) où il commencera à se propager dès la fin de la guerre.

● Il connaîtra une **évolution constante,** due aux personnalités diverses des interprètes, mais aussi à un souci permanent de renouvellement.

On distingue habituellement trois périodes principales :

— **L'époque classique** (styles « New Orleans » et « swing ») de l'entre-deux-guerres, illustrée par Armstrong, Duke Ellington, Sidney Bechet...

— **L'ère du « be bop »** qui tente un renouvellement rythmique après la dernière guerre (1945), avec Dizzy Gillepsie, Charlie Parker...

— **La tendance « cool »,** contemporaine, qui marque une évolution vers une plus grande complexité du langage (atonalisme, recherches sonores diverses) et dont le recours aux petites formations instaure une sorte de « jazz de chambre ». Cette période compte d'ailleurs plus de musiciens blancs que de noirs.

QUELQUES GRANDS NOMS DU JAZZ

● Les musiciens de jazz sont **à la fois compositeurs** (puisque improvisateurs) et **interprètes :**

Trompette : Louis Armstrong, Rex Stewart (cornet), Roy Eldridge, Dizzy Gillepsie, Miles Davis.
Trombone : Kid Ory, Jay Jay Johnson.
Saxophone soprano : Sidney Bechet (et clarinette);
alto : Johnny Hodges, Charlie Parker;
ténor : Lester Young, Colemann Hawkins, John Coltrane;
baryton : Jerry Mulligan.
Clarinette : Benny Goodman, Albert Nicholas.
Violon : Stéphane Grapelly (Français).

Piano : Willie Smith (« le lion »), Earl Hines, Fats Waller (et orgue), Count Basie, Thélonius Monk, Martial Solal (Français), John Lewis.

Guitare : Django Reinhardt (Français).

Contrebasse : Oscar Pettiford, Percy Heath.

Batterie : Chick Webb, Max Roach, Kenny Clarke, Art Blackey.

Vibraphone : Lionel Hampton (batterie et piano), Milt Jackson.

● Quelques **orchestres** célèbres :

Noirs : Fletcher Henderson, Duke Ellington (et piano), Cab Calloway, Jimmy Lunceford, Count Basie, le « Modern Jazz Quartett ».

Blancs : Benny Goodman, Woody Herman, Stan Kenton, Claude Luter (Français).

● Quelques **chanteurs :**

Femmes : Bessie Smith (blues), Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Sarah Waughan.

Hommes : Louis Armstrong, James Rushing.

JAZZ ET « AUTRE » MUSIQUE

N. B. — *Nous évitons, à dessein, d'employer, face au jazz, le terme de « musique classique », celui-ci ne s'appliquant qu'à une période bien déterminée de l'histoire (les XVIIe et XVIIIe s.) ou à des œuvres postérieures écrites dans l'esprit de cette période (néoclassicisme). Le terme de « musique classique » ne peut en aucun cas s'appliquer à tout ce qui, en musique contemporaine, n'est pas jazz. (Rien de moins classique, par exemple, qu'une page de Messiaen, Jolivet, Schœnberg ou Boulez !)*

● **Aucune incompatibilité n'existe entre le jazz et les autres aspects de la musique.**

● Le jazz s'est fait lui-même l'**utilisateur des procédés d'écriture imposés par les compositeurs de notre siècle** (harmonies debussystes, chromatisme, atonalisme) tandis que ceux-ci, en retour, étaient très **attirés par l'intérêt rythmique** de l'art des Noirs.

Citons, à cet égard, parmi de nombreuses autres pages : *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel, *l'Histoire du soldat* et d'autres œuvres de Stravinsky, *la Création du monde* de Milhaud, *le 3e Concerto pour piano* de Prokofiev, *le Concerto pour orchestre* et d'autres œuvres de Bartok, etc.

« Les snobs et les esthètes n'avaient pas encore découvert Harlem. Nous y étions les seuls Blancs. La musique que j'y entendis, absolument différente de celle que je connaissais, fut une véritable révélation pour moi. Les lignes mélodiques scandées par la percussion se chevauchaient en contrepoint dans un halètement de rythmes brisés, tordus. Une négresse dont la voix granuleuse semblait sortir du fond des âges, chantait devant chaque table. Avec une expression dramatique, elle répétait inlassablement jusqu'à l'exhaustion, le même refrain, soutenu par le jazz qui formait un fond de lignes mélodiques constamment renouvelées. Cette musique authentique prenait sa racine dans les éléments les plus obscurs de l'âme nègre, les vestiges africains, sans doute. Je ne pouvais plus m'en détacher tant elle me bouleversait... » (1922.)

« ... Il me vint l'idée d'utiliser ces rythmes et ces timbres dans une œuvre de musique de chambre, mais il me fallait auparavant pénétrer plus profondément les arcanes de cette nouvelle forme musicale dont la technique m'angoissait encore. Les musiciens qui s'étaient déjà servis de rythmes de jazz, s'étaient bornés à la musique de danse plus ou moins interprétée. Satie dans le « rag time » du paquebot, de « Parade » et Auric dans le fox-trott « Adieu New York », avaient employé un orchestre symphonique normal et Stravinsky avait écrit son « rag time » pour onze instruments solistes, dont un cymbalum...

... La « Création du monde » m'offrit enfin l'occasion de me servir des éléments du jazz que j'avais si sérieusement étudiés ; je composai mon orchestre comme ceux de Harlem de dix-sept musiciens solistes et j'utilisai le style jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique... » (MILHAUD : *Notes sans musique.* Op. cité.)

● Mais, par contre, les tentatives d'une fusion plus grande entre les deux formes de musique devaient être vouées à l'échec, malgré leur bonne volonté (Gershwin) et ceci parce que le jazz risquait d'y perdre son caractère propre et originel, face à un langage musical contemporain en évolution constante et rapide.

● Il est indispensable, enfin, de dissocier du jazz les nombreuses tentatives plus ou moins commercialisées telles que le jazz dit « symphonique », ou certaines chansons et danses qui combinent quelques éléments extérieurs du jazz avec des folklores qui lui sont étrangers (sud-américains en particulier). « Rock and roll » et « twist » en sont, après le « charleston » et bien d'autres, des exemples caractéristiques tous aussi étrangers au jazz authentique.

III. — DOCUMENTATION ET LECTURES

L'ÉDUCATION MUSICALE AUX ÉTATS-UNIS

L'éducation musicale en Amérique est bien différente de la nôtre : alors que l'étude de la musique en France est l'objet d'une spécialisation absolue et ne peut guère se poursuivre en dehors du Conservatoire ou d'écoles spécialisées, ici elle fait partie de la culture générale et elle est enseignée aux tout jeunes enfants.

On leur fait des cours d'appréciation musicale et d'histoire de la musique avec auditions de disques — chaque école possède une discothèque importante... Ces enfants jouent dans une « band » ou dans un petit orchestre où ils chantent dans la chorale de l'école. Ce programme se poursuit jusqu'à l'université ou au collège, et l'étudiant peut alors se spécialiser en musique s'il le désire. A Mills, quatre années sont nécessaires pour l'obtention du degré de « Bachelor of Arts », au cours desquelles les jeunes filles étudient l'harmonie, le contrepoint, l'orchestration ; elles font des études sur des chorals de Bach jusqu'à la composition de chorals variés ou développés. Elles suivent des cours d'histoire de la musique (symphonique et musique de chambre, etc.) dont une année est consacrée à Bach, elles apprennent à lire et à conduire une partition d'orchestre. Enfin elles composent et étudient toutes les formes d'expression possibles, en toute liberté. De plus, elles jouent dans l'orchestre ou chantent dans les chœurs, et elles doivent être capables de donner un récital instrumental (de piano, violon, flûte, etc.) ou vocal avant de terminer leurs études. Après le diplôme de « Bachelor of Arts » elles peuvent rester au collège pendant un an ou deux et préparer leur « Master degree » qui consiste, tout en étudiant la fugue, à composer une œuvre importante ou à écrire une thèse sur un sujet de musicologie... Elles ont confiance en elles-mêmes et sont dénuées de complexes et d'inhibitions ; la composition ne leur paraît pas quelque chose de grave ou d'important mais une étude comme les autres, non réservée aux êtres d'élite, qu'elles pratiquent plus ou moins bien, mais toujours avec entrain, plaisir et facilité. Mes étudiantes prennent part à deux manifestations publiques au cours de l'année : au printemps, un ballet dont elles composent la musique qui est dansé et réglé par les élèves de la classe de danse et deux concerts au cours desquels elles présentent les œuvres qu'elles ont composées en classe (suites pour piano, suites pour instruments, chansons, musique de chambre, chorals, etc.).

(Darius MILHAUD : *Notes sans musique.* Op. cité.)

89. — *Saxophone alto.*

90. — *Ophicléide.*

91. — *Cor omnitonique.*

INDEX ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS

Noms	
Absil	72
Adam	17
Albeniz	71
Auber	17
Aubert (L.)	84
Auric	87
Balakirev	52
Barraud	88
Bartok	67
Beethoven	7
Bellini	62
Berg	28
Berlioz	16
Berwald	70
Bizet	43
Boieldieu	17
Bondeville	88
Borodine	52
Boulez	90
Brahms	25
Britten	72
Bruckner	26
Bruneau (A.)	44
Caplet	84
Casella	63
Chabrier	46
Charpentier (G.)	44
Chausson	84
Chavez (C.)	91
Cherubini	15
Chopin	30
Chostakovitch	58
Copland	92
Cui	52
Dallapiccola	63
Daniel-Lesur	88
Dargomijsky	51
Debussy	78
Delannoy	88
Delibes	74
Delius	72
Delvincourt	88
Donizetti	62
Ducasse	84
Dukas	82
Duparc	84
Durey	87
Dutilleux	89
Dvorak	66
Elgar	72
Enesco	68

Noms	
Falla	71
Fauré	81
Françaix	89
Franck	45
Gade	70
Gershwin	91
Glazounov	54
Glinka	51
Gluck	4
Gossec	15
Gounod	43
Granados	71
Grieg	69
Hahn (R.)	48
Halévy	18
Haydn	4
Henze	28
Herold	17
Hervé	48
Hindemith	27
Honegger	85
Ibert	88
D'Indy	82
Ives	92
Janacek	67
Jolivet	89
Khatchaturian	58
Kodaly	68
Koechlin	84
Lalo	46
Landowsky	89
Lecocq	48
Leoncavallo	63
Lesueur	15
Liadov	54
Liebermann	72
Liszt	31
Loucheur	88
Magnard	84
Mahler	26
Malipiero	63
Martin (F.)	72
Martinu	67
Mascagni	63
Massenet	43
Méhul	15
Mendelssohn	23
Messager	48
Messiaen	89
Meyerbeer	17
Migot	88

Noms	
Milhaud	86
Moussorgsky	52
Mozart	4
Nielsen	70
Offenbach	48
Paganini	62
Petrassi	63
Pizzetti	63
Poulenc	87
Prokofiev	55
Puccini	63
Rabaud	84
Rachmaninov	54
Ravel	80
Respighi	63
Reyer	44
Rimsky-Korsakov	53
Rivier	88
Rodrigo	71
Roland-Manuel	84
Rosenthal	84
Rossini	60
Roussel	83
Saint-Saëns	46
Satie	83
Sauguet	88
Schmitt	84
Schœnberg	28
Schubert	9
Schumann	24
Scriabine	54
Sibelius	70
Smetana	66
Spontini	62
Strauss Richard	26
Stravinsky	54
Swendsen	69
Tailleferre (G.)	87
Tchaïkovsky	54
Thomas (A.)	18
Tomasi	88
Turina	71
Varèse	92
Vaughan-Williams	72
Verdi	61
Villa-Lobos	91
Wagner	37
Weber	8
Webern	28
Wolf (H.)	26

En italiques : Compositeurs du XVIIIe siècle étudiés dans l'ouvrage de 4e et cités ici.

En gras : Compositeurs qui sont l'objet d'une étude détaillée.

En minuscules : Compositeurs des XIXe et XXe siècles cités dans l'ouvrage.

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

2e PARTIE

NOTRE CAHIER DE MUSIQUE ET D'ACTIVITÉS PERSONNELLES

TABLE DES MATIÈRES

1re PARTIE : LA MUSIQUE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES :

		Pages.
Ch. 1	La musique à la fin du XVIIIe siècle :	—
	Quelques rappels	4
	L'avènement du romantisme, ses aspects musicaux	6
Ch. 2	Trois compositeurs préromantiques :	
	Beethoven	7
	Weber	8
	Schubert	9
	Deux formes nouvelles : lied et mélodie	10
Ch. 3	La musique en France sous la Révolution et au début du XIXe siècle :	
	La musique sous la Révolution	15
	Berlioz	16
	Face à Berlioz, en France, dans la première moitié du XIXe siècle	17
	L'évolution de l'orchestre : orchestration et instrumentation	18
Ch. 4	En Allemagne : le romantisme, ses prolongements :	
	Mendelssohn	23
	Schumann	24
	Le postromantisme	25
	L'Allemagne contemporaine	27
Ch. 5	Deux romantiques :	
	Chopin	30
	Liszt	31
	Un instrument romantique : le piano	32
	Une forme nouvelle : le poème symphonique	34
Ch. 6	Wagner et la réforme du drame lyrique :	
	Wagner	37
	La réforme wagnérienne	38
Ch. 7	La musique française dans la seconde moitié du XIXe siècle :	
	Le renouveau lyrique	42
	Le renouveau symphonique	44
	L'apparition de l'opérette	47

1re **PARTIE** : LA MUSIQUE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES *(Suite)*.

		Pages.
Ch. 8	La musique russe : son apparition, son histoire aux XIXe et XXe siècles :	—
	Avant 1850	50
	Le Groupe des Cinq	51
	Autres musiciens de la fin du XIXe siècle	54
	Deux contemporains : Stravinsky et Prokofiev	54
	La musique soviétique	58
Ch. 9	La musique italienne aux XIXe et XXe siècles :	
	Deux compositeurs : Rossini et Verdi	60
	Evolution de la musique italienne au XIXe siècle	62
	Le renouveau contemporain	63
Ch. 10	Naissance des écoles nationales :	
	En Europe centrale	66
	Dans les Pays scandinaves	69
	En Espagne	70
	Quelques autres compositeurs étrangers contemporains	72
Ch. 11	Formes musicales nouvelles :	
	La musique de ballet	73
	Musique de scène et musique de film	76
Ch. 12	La suprématie française dans la première moitié du XXe siècle :	
	Au début du siècle	78
	Après 1914-1918	84
	Aspects de la musique française contemporaine	88
Ch. 13	La musique en Amérique et le jazz :	
	Les écoles musicales américaines	91
	L'apparition du jazz	92

INDEX ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS 96

2e **PARTIE**

Nos chants étudiés en classe, etc. 98

Nos activités personnelles 103

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 1800 A 1965 56-57

FICHES DOCUMENTAIRES

— 6 FICHES ENCARTÉES A LA FIN DU CAHIER

Couverture : PICASSO : « Les musiciens aux masques ».
Musée d'Art moderne, New York.

(Cl. Giraudon.)